UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00277316 6
PN
1489
Z9F733

FRANCESCO BIONDOLILLO

LA MACARONEA

DI

MERLIN COCAI

SAGGIO CRITICO

PALERMO
LIBRERIA EDITRICE ANT. TRIMARCHI
Corso Vittorio Emanuele, 375
—
1911

FRANCESCO BIONDOLILLO

LA MACARONEA

DI

MERLIN COCAI

SAGGIO CRITICO

1690.
141.9.

PALERMO
LIBRERIA EDITRICE ANT. TRIMARCHI
Corso Vittorio Emanuele, 375
—
1911

APR 13 1971

PROPRIETÀ LETTERARIA

Le copie non firmate dell' autore sono dichiarate contraffatte

Francesco Biondolillo

PN
1489
Z9F733

Palermo, Tipografia Priulla, Vicolo Paternò 18 — 1911.

OMAGGIO

INTRODUZIONE

La poesia cavalleresca anteriore alla MACARONEA

La chanson de Roland.

Ricordate la bronzea figura di Roland nell' antica e famosa *chanson de geste!* Egli, palleggiando la sua lancia, sprona l'agile cavallo contro le torme innumerevoli de' nemici. Non il ricordo fugacissimo di Alda, la bella fidanzata, lo turba; non il consiglio del prudente cognato Oliviero lo trattiene; non la disperazione del momento supremo lo scoraggia: egli, dominato solo dal pensiero della sua *dolce* Francia, oppone all'impeto delle schiere avverse la forza del suo petto, vestito dell'invincibile piastra, e la ben temperata durezza della sua lucente Durlindana. E nell'urto procelloso ed aspro-sonante de' guerrieri un grido solo sopravanza gli altri, risuona per le buie valli, ascende i monti e si vibra al cielo come una spada vittoriosa: il grido francese di *Munjoie!*

Ma l'insidia era stata ben tramata da Gano: le schiere de' nemici si moltiplicano incessantemente, e de' Franchi solo Roland rimane: spezzatasi al quindicesimo colpo la lancia, nuda estrae la Durlindana, la sua buona spada rilucente, e contro i più ostinati guerrieri caccia il suo cavallo...

Quanto dura la mischia? La *Chanson* con un intimo

senso d'orgoglio e d'ammirazione segue il suo Roland in tutti gli scontri, ne decanta i colpi più destri, accompagna con accenti di gioia il cadere di qualche ostinato nemico, geme di pietá e di collera se qualche ferita abbatte l'Eroe nel tumulto del combattimento: risuonano i versi, nelle vicendevoli assonanze, agili e gravi al tempo stesso come squadroni di cavalieri, pesanti di maglia e di ferro.

Ma Roland sanguina ormai da tutte le parti: è inutile resistere: ma non s'arrende, bensì si decide finalmente a suonare il corno, il quale squilla e risquilla così forte da farne ripercuotere l'eco per tutta la Francia, sino alla corte del venerando Imperatore: il sangue, per lo sforzo prodigioso, gli esce dalle orecchie..... Sopravviene la catastrofe. Egli si tira in disparte dal campo, ma non vuole lasciare nelle mani de' nemici la sua invincibile spada, onde tenta di spezzarla, vibrandola con tutta la forza che gli rimane, contro un macigno. Tre volte egli tenta: la bella e rilucente spada non si spezza, ma folgora più trionfante a' raggi del sole cadente. Roland ne é commosso: piange per la gioia e rivolto ad essa esclama:

E! Durendal, come iès bone e saintisme!
En l'orie pom assez i at reliquies.
Un dent saint Piedre e del sanc saint Basilie.
E des chevels mon seignor saint Denisie.
Del vestement i at sainte Marie:
Il neu est dreiz que paien te baillissent:
De crestiens devez estre servide.
Molt larges terres de vos avrai conquises,
Que Charles tient qui la barbe at floride:
Li emperedre en est e ber e riches.
Ne vos ait om qui facet codardie!
Dieu, ne laissiez que France en seit houide!

Si stende, quindi, sull'erba; nasconde sotto il petto sanguinante il corno e la spada, e con la faccia rivolta verso la pagana gente, dà l'ultimo sospiro: lieto per aver difeso

sino all'estremo la sua *dolce* Francia. accorato per averla imprudentemente perduta.

Come si vede, dunque, la *Chanson* è una persona poetica: vi palpita incessantemente, come un cuore ampio, il sentimento nazionale, cui dàn forza il religioso e il morale. L' imperatore è circondato di rispetto e di venerazione; il vescovo Turpino abbandona le sue cure sacerdotali e cavalca, vestito di piastra e maglia, contro i nemici: se alcun de' Franchi cade egli, da vescovo, lo benedice, ma riprende la sua lancia e palleggiandola destramente ripiglia il posto di comune soldato. Oliviero prudente, sennato, riflessivo non è men forte e valoroso di tutti gli altri: Tagliaferro, prode e disinvolto, sprona il cavallo veloce cantando alla patria, e come sui Franchi campeggia la semplice ed eroica figura di Roland, così, contro di lui, si leva quella, livida e obliqua, di Gano: da qui scaturisce il contrasto, epperò il dramma.

Or tutto codesto mondo eroico, che rampollò da una coscienza pur essa eroica, non può non essere avvolto da una grande semplicità di struttura: non la rima oziosa, ma l'assonanza; non il quadro nelle descrizioni, ma lo schizzo rapido e intero. Si vede che il poeta non vuole indugiare, ma piuttosto arrivare al centro del racconto e schiva, quindi, le digressioni e ferma lo sguardo fissamente a sè dinanzi: il verso è perciò semplice e gagliardo perchè tale è il sentimento poetico che tutto lo investe e lo anima.

Ma immaginate che tre spiriti diversi fra di loro, e diversi da quello che scrisse la *Chanson de Roland*, si mettano di fronte a quel mondo eroico, tre spiriti increduli, ironici e beffardi e vi spiegherete perchè esso si dissolse sotto la fresca e capricciosa buffoneria del Pulci, si staguò sotto il riso scipito e distratto del Bojardo, si franse sotto la continua e sorridente ironia dell'Ariosto.

Il Morgante Maggiore.

Nel *Morgante Maggiore* quel fiero e nobile Roland, trasformatosi in Orlando, si libera della gente pagana, che gli è tutta d'attorno, con un fare tra lo scervellato e l'eroe di piazza del mercato (III, 5). Alle smargiassate di Marcovaldo risponde col gergo d'un popolano (XII, 57):

> Ed io, ch'allato a te paio un ranocchio,
> So che col ferro ti grattai la rogna.

Da Salincorno vien chiamato, senza molti complimenti, » ruffiano », e lo si fa rispondere ripetendo con intenzion di parodia un verso dantesco:

> Per la testa mia
> Che gentilezza è teco esser villano (XVII, 114)

Scoppia « di duolo e di pena » perchè, come un minchione de' nostri tempi, non ha moneta per saldare il conto al tavernaio (XXI, 140). Invece di sbrigarsi di quel Gano, che ci sta sempre tra' piedi, a noi e a lui, regalandogli un paio di piattonate, gli rimprovera quasi con voce piagnucolosa tutte le insidie; onde ci sembra più logico e più serio Ulivieri, il quale, non potendo più soffrir Gano, davanti allo stesso Carlo Magno gli aggiusta un forte e sonoro scapaccione, gridandogli con un far tutto plebeo:

> E' si par ben che non c'è più Rinaldo,
> Ch'e' ti farebbe ancor l'olio tenere (XXIV, 47);

e, rivoltosi all'imperatore, gli dice irriverentemente:

> A te si vorre' dare
> Tanto in sul cul, che diventassi rosso (XXIV, 50).

E la catastrofe di Roncisvalle diventa naturalmente una parodia perchè si riduce alla testardaggine di Orlando nel non aver voluto assolutamente dar di fiato al corno. Ai sennati rimproveri di Ulivieri risponde anzi con una lunga discorsa, divertendosi persino a bisticciarsi con parole strambe e difficili e con rime, che vi fanno ridere non appena le vediate spuntare in fine al verso:

Ecco la fede or di Melchisedecche,
Un uom ch'è di più lingue che Babello,
Da dirgli Alecsalam Salamalecche.
Proprio un altro Cain che invidia Abelle:
Ma forse sarò io nuovo Lamecche,
Forse lo spirto è quel d'Achitofelle,
Forse di Marsia, che s'asconde al cielo
Di corpo in corpo, anzi al signor di Delo. (XXVI, 26)

Turpino, il venerando e valoroso sacerdote della *Chanson de Roland*, nello slanciarsi in mezzo alla mischia è paragonato a un capretto (XXVI, 62); lo stesso Orlando a un lucifero scatenato (XXVI, 66): soldati e cavalieri s'intrattengon fra loro in lunghi parlari mentre ferve la battaglia; e in fine, il campo, pieno di cadaveri, è paragonato a un tegame.

Dove fusse di sangue un gran mortito,
Di capi, e di peducci, e d'altro ossame,
Un certo guazzabuglio ribollito,
Che pareva d'inferno il bulicame.

Parodia, questa, che viene estesa a quasi tutti i personaggi e che ora s'infiltra non vista a traverso descrizioni di luoghi e rappresentazioni di uomini e cose ed ora appar manifesta persin dalle parole stesse del Pulci. Carlo Magno, che nella *Chanson de Roland* è il duce invitto e l'imperatore venerando,

« Blanche ad la barbe e tut flurit le chef,
Gent ad le cors e la cuntenance fier ».

diventa nel *Morgante* un vecchio rimminchionito, a cui Rinaldo, un mezzo furfante collerico e spavaldo, vuol far dispetto dandosi con Astolfo alla grassazione, (XI, 19-23) e a cui, in altro luogo (XI, III), vuol cavar di testa la corona e pelare il capo e la barba, chiamandolo « ribaldo vecchio, rimbambito e pazzo ».

Gano, il traditore, conduce sempre Carlo Magno per il naso; tutti gli altri se ne infischiano allegramente, pigliando ciascun per la sua via.

Alcuni cavalieri s'abbaruffano e si dàn di piattonate furibonde per che mai? per un sentimento patriottico? Nè manco per sogno. Forse per le donne, a guisa di certi giovinastri de' nostri tempi che si sbudellano a coltellate per lo loro veneri da strapazzo? Non sempre, perchè almeno ci sarebbe un motivo quasi serio. E per che, dunque? Per motivi ridevolissimi: o perchè, desinando assieme in molti, un convitato ruba al suo vicino qualche vivanda senza chiedergliene il permesso, (III, 55; XXII, 44) o perchè sorge una piccola controversia mentre si giuoca a scacchi; o perchè, in fine, qualcuno si lascia scappare, nell'ira, qualche parola offensiva: il mondo eroico o cavalleresco trasportato in una bettola o in una casaccia da giuoco o in piazza del mercato.

E naturale, quindi, che il Pulci si dimentichi di tanto in tanto d'aver dato a' suoi guerrieri piastra, maglia, lancia e cimiero e ve li faccia azzuffar tra loro con mezzi più naturali e quasi direi... più umani: schiaffi, pugni, calci, morsi, etc.; e ve li faccia insultar con le parole più oscene e più plebee. Persino quando non c'é proprio bisogno che il Pulci si dimentichi di quell' inverniciatura cavalleresca data a' suoi personaggi, egli li fa agire a quel modo: Rinaldo aggredisce Vergante, frustator di donzelle, con parole da fiaccheraio: « lussurioso, porco, svergognato »; e non con-

tento di ciò gli allunga scapaccioni, calci, gli straccia la veste regale, gli strappa la corona e in fine lo piglia pe' piedi e lo fa capitombolare dal balcone in sulla piazza (XIV, 7).

I diavoli non son così terribili come nella divina *Comedia*. Naturale: il sentimento religioso fin dal tempo, in cui il Boccaccio salutò con un ghigno motteggiatore le tenebre fuggenti del medioevo, era scomparso. Nel *Morgante* i diavoli o non fanno paura, (II, 32) o diventan senz'altro, come Malagigi, degli amiconi, sebben spiritosi e motteggiatori (XXIV, 96 sgg.): parlano ed agiscono con la medesima spontanea volgarità delle persone del volgo. Astarotte (XXV) è « terribil, molto fero » solo esteriormente, nelle parole del Pulci: in realtà egli vive in mezzo a certi fatti, de' quali è intessuto il poema, come un uomo comune, fornito di buon senso e di una natural scaltrezza. Per questo é detto « molto savio », perchè esso acquistì un carattere satirico; s'indugia a parlare con Malagigi, chiarendogli certe difficoltà teologiche—un diavolo!—, lui che ha ben letto la Bibbia e è profondo, ma non dotto, in quistioni religiose.

Rinaldo (XXV) non ha paura alcuna di Astarotte e de' mille spiriti folletti che l'accompagnano:

> Disse Rinaldo: Adunque io son nel gagno
> De' diavoli! or su, qui siam, che fia? (206).

Anzi non trova come rendergli grazie, perché Astarotte, in un batter d'occhio, fa nascere una tavola tutt'altro bandita che di ghiande: « vi fu insino a' pavon colle penne »! Con le penne: non crediate che non fosser veri! Astarotte e Farfarello fan da osti e da camerieri al tempo stesso: vanno attorno distribuendo le pietanze, col grembiale e il tovagliuolo:

> E dicean pur così piacevolmente:
> Messer, che dite? mancavi niente? (XXV, 219).

E le donne? Oh le donne hanno poca parte nel poema; ancor non aveva il Bojardo mostrato la fusione dell'elemento eroico col romanzesco. Ma nell' aria c' era questo desiderio; c'era nel Pulci, da cui il Bojardo fu preceduto, e così ch'egli fa innamorar non so quante volte Rinaldo. Questi, in fine, invaghitosi di Antea, (XVI) è immaginato ne' particolari più esagerati e più comici: piange e sospira trasmodatamente, ma nel tempo stesso si maraviglia della forza del suo amore con lunghi ragionamenti e con non meno lunghe e fastidiose esclamazioni.

E così: Meridiana vien sedotta senza tante lungaggini da Uliviero (VIII, 12); Chiariella s'innamora subito subito del conte Orlando (XII, 80), onde dagli altri guerrieri vien biasimata « come metrice, anzi bagascia » (XV, 92); Rinaldo, appena vede Luciana, figliuola per giunta d'un nemico, Marsilione, se ne incapriccia e al magnifico regalo ch'ella gli fa e alle dolci parole ch'ella gli dice, niente sa rispondere come se fosse istupidito alla stessa guisa d'un collegiale che trovasi alle prime armi.

In tutto c'è un fare spiccio e rapido: nessun sentimento serio, nessuna preoccupazione trattiene il Pulci. Mancano le descrizioni; difetta il quadro; le azioni si accavallano come onde su onde. Il maraviglioso c'è, ma non vi stupisce perchè non è sentito; e non è sentito perchè la coscienza del Pulci, non ci credeva, e non ne era commossa perchè se ne stava lontana. Tutto è abbassato a un sentimento chiaro, sebben bizzarro, realistico sebben confuso. I proverbi, i modi di dire, i paragoni son materiati di realismo e, appartenendo alla natura del popolo franco e motteggiatore, fanno uno strano contrasto col contenuto del poema, contenuto inverosimile epperciò lontano dallo spirito di chi lo inventava. Le lotte che guerrieri vi fanno con mostri d'ogni sorta non vi tengono in una ansimante sospensione d'animo: assistete da spettatori e vi divertite. Non avete preoccupazione alcuna.

Morgante che è? Un omaccione, i cui atti straordinarii non vi spaurano affatto: anzi i suoi sentimenti, il suo carat-

tere, in somma, vi rendono vicini a lui, perchè lui è vicino a voi, voi del popolo. E potete anche giurare d'avere incontrato allo svolto d'una strada rumorosa la faccia fosca e nervosa di Margutte.

L'Orlando Innamorato.

Mancavano, dunque, nella coscienza del Pulci gli elementi d'un poema seriamente eroico. Lo stesso Bojardo, il quale di fronte a quel contenuto romanzesco o eroico si volle porre—ma non riuscendovi—con la faccia serena di chi mostri di crederci, manifesta apertamente i segni dell'incredulità. E spesso ride molto rumorosamente. E non è forse la contaminazione che egli fece del ciclo di Carlo Magno con quello di Artù, non è forse, dico, un primo segno d'incredulità rispetto a quel mondo eroico e un primo mezzo per ridersene allegramente? Io non so che cosa abbia voluto dire il Cesareo affermando che quella contaminazione fosse un'opportuna novità del Bojardo (*Storlett.*, 153). Certo è che essa gli offrì la prima occasione per dissolvere la nobile austerità di quei cavalieri ed eroi tramandatici dalle leggende francesi. All'apparir d'Angelica tutti se ne incapricciano e non solamente il focoso e giovine Orlando—ché sarebbe psicologicamente spiegabile—ma anche il vecchio e venerando Carlo. Per quella donna inconstante e astuta tutto un mondo di cavalieri si muove, si scompiglia, si raccoglie e si disperde sempre, affidandosi ognuno a' propri istinti e a' proprii voleri. L'unità della *Chanson de Roland* o quella di *Tristano e Isotta* manca affatto, perchè l'*Orlando Innamorato* non ha nè il gagliardo sentimento nazionale del primo poema nè l'acceso misticismo del secondo. Il nucleo non c'è, e tutti i fatti narrati dal Bojardo ci sembrano episodii d'un fatto centrale, ma che noi invano tentiamo di afferrare nella sua totalità e nella sua brevità. Brandimarte,

imbattutosi in Fiordelisa, gitta scudo ed elmo e se l'abbraccia *coram populo*, e poichè ella ne ha vergogna e lo prega di continuare la cosa all' ombra d' un bosco, prende « ben presto il cavallier l'invito » (I, XIX, 59). Orlando, appena scorge Angelica, perde il suo furor guerresco e si lascia cader minchionescamente la spada di mano (I, XXVI, 9). E appunto per Angelica i due campioni, Orlando e Rinaldo, si dànno a vicenda del « figlio di puttana ». Se quest'ultimo, come una donnacchera da cortile, rimprovera al cugino d'essersi invaghito d'una « malvaggia meretrice », dànno di piglio entrambi alla spada e lì, botte da orbi (I, XXVI, 31). E che cos'è mai Orlando, il quale, solleticato ben bene al bagno, non mostra affatto il desiderio di posseder la donna che gli sta dinnanzi (I, XXV, 38)? E che cos'è mai Orlando, il quale vien burlato da una donzella sì ch'egli stesso si nomina « locchio e balordo » (I, XXIX, 47 sgg.)? Una bella donna non si cura d'Orlando, sapete perchè? Perché quegli ha gli occhi storti (II, III, 63). E non potendo far altro, il nobile guerriero regge la candela. Altro che l'amore de' poemi romanzeschi veri e proprii, in cui la donna sente ammirazione e amore pel guerriero nobile, destro, valoroso e cortese! Qui, nell'*Orlando Innamorato*, il mondo epico è messo in burla anche senza l'intervento delle donne. Orlando si sfiata, si sfiata a suonare il corno, invitando alcuno alla tenzone, e chi spunta? « Una cucciarella tutta bianca, latrando nel prato fiorito »! (I, XXV, 12) *Parturiunt montes* e ne nasce, che cosa? un ridicolo topolino, grosso così. Rinaldo riceve da Marfisa, una donna, un pugno sì vigoroso che

> Fuor delle orecchie uscia il sangue vermiglio,
> Per naso e bocca a quel baron tapino.

Sembra una cosa incredibile, é vero? E anche lo stesso Bojardo se ne maraviglia, epperò, comicamente, si rifugia, come fa spesso, dietro l'alta autoritá di Turpino:

Io di tal botta assai ne maraviglio,
Ma, come io dico, lo scrive Turpino.

E aggiunge per bocca di Ranaldo : « Ecco una femminella che te caccia ! » (I, XVIII. 19-24). E lo stesso Ranaldo, il quale « tanto desire avea di far battaglia » che « arbori e piante con la spada taglia » (I, XXVI, 4) non preludia forse al *Don Quijote* del Cervantes ? Orlando, che mena a Morgana schiaffi e pugni a dritta e a manca perché colei non ha sostanza corporea, vi fa venire il sorriso alle labbra : la forza umana, il valore delle armi valgono nulla di fronte alla fata. E ciò viene dal Bojardo stesso rilevato con un sarcasmo più allegro :

Qua sua possanza e forza nulla vale.
Come pistasse l'acqua nel mortale (II, IX, 12).

Ranaldo di tutto s'infischia fuor che di diventar ricco come Creso, alla stessa maniera d' un borghese de' nostri tempi (II, IX. 33). Egli, che mai cadde all'impeto di mille aste nemiche, ora stramazza al suolo colpito nell'elmo di Mambrino da che ? da un canestro di rose.

E l'imperatore che cos'è nel poema del Bojardo ? Un re Travicello. Rinaldo ed Orlando, che s'abbaruffano per Angelica, se ne infischiano dell'intromissione di Carlo, che vuol farla da paciere, e continuano a battersi con le spade senza dargli affatto retta (II, XXI, 18).

Il maraviglioso è solo tale nelle apparenze esterne : è un pallone gonfiato e tutti, perfin lo stesso Bojardo, sanno che si tratta d'un pallone. In vano il poeta gli vuol dar particolari d'una storica precisione : il fuoco ardente era « grande quanto una torre, e *ancor maggiore* » (II, V, 14); « Tutti gli uccelli a quello orribil suono—cadderno a terra, e ciò *Turpino accerta* » (II, XXI, 4) ; una lancia « era grossa, come Turpin conta—Ben *quattro dita* da l'elcia alla ponta »

(I, VI, 5), etc. etc.: nessuno ci crede; anzi quello sforzo, sottilmente e celatamente ironico, di dar carattere di verità storica a cose e a fatti impossibili ad accadere, ci fa manifesta l'intenzion comica del Bojardo. Gli eroi, ad esempio, alla fin delle fini sono, compresovi lo stesso Orlando, invincibili, è vero, per la lor forza naturale, ma anche, e non poche volte, per l'incantagione delle loro armi: e il carattere eroico se ne va tutto all'aria.

I diavoli? Ma anch'essi, come nel *Morgante*, non fanno paura; anzi Orlando quando ne vede uno si fa, sissignore, il segno della croce, ma poi dice sorridendo: Io mi credetti

Già più brutto il demonio e più feroce. (II, XI, 38).

Il sentimento religioso? Né anco il Bojardo, come il Pulci, ne aveva: c'entra, sì, il sentimento religioso, nel poema, ma come formalità e talvolta come bersaglio dell'ironia del poeta.

Dio vi contenti in celo e *prima* in terra!

esclama alla fine d'un canto (II, XXII, 61). Il sovrannaturale, la credenza in un mondo ultraterreno, come c'era in Dante, ora, pel Bojardo, son cose passate di moda. Ricordate il Pulci alla fine del XII canto? Dice tutt'a un tratto, lasciando in asso i suoi uditori:

L'angel di Dio vi tenga pel ciuffetto.

E Astolfo dichiara apertamente di non credere ai miracoli divini (XXII, 87).

Tanto nel *Morgante*, poi, quanto nell'*Orlando innamorato*, soldati e cavalieri, eroi e fanti non perdono gl'istinti e i bisogni de' poveri mortali: han bisogno di riposare, di dormire, di bere, di mangiare e di digerire come noi. All'idealismo succede il naturalismo, o meglio vi stanno assieme ne' due poemi: ma questo è spontaneo, quello è fittizio o è immaginato sol perchè stia di contro l'uno all'altro: dal contrasto nasce a forza il riso.

Mi par, dunque, che si sbagli asserendo che il Bojardo disponga di sola invenzione e che di fronte al suo contenuto freddo e impassibile rimanga. Anche lui, come il Pulci, sebben diversamente, si trovò in atteggiamento di superiorità o di comicità di fronte a quel mondo eroico e romanzesco. Ma sembrami anche che si sbagli asserendo che, per codesti elementi di riso, i quali trovansi nell'*Innamorato*, non sia originale il comico del *Furioso*: questo rappresenta la forma perfetta di fronte a que' due tentativi di poesia cavalleresca. Di comico ce n'è nel Pulci e nel Bajardo, ma è impossibile trovarvi una particolare caratteristica, una vera e propria unità estetica. Quel comico si presenta in tanti aspetti e ciascuno aspetto in aperto contrasto con l'altro. Perchè ci sia opera d'arte bisogna che quegli aspetti, quegli atteggiamenti si fondano in una sola tonalità, che come eco dappertutto risuoni.

L'arte del Pulci.

Già il Pulci non sapea che fare del suo poema: non aveva un disegno prestabilito. Piacquero i primi canti a Lucrezia Tornabuoni? E allora giù il resto, accapigliandosi allegramente con ogni sorta di rime, ora inventando di sana pianta cose del tutto scervellate, ora seguendo pedestremente un rozzo poema del suo tempo,—che fra noi ebbe a scoprire Pio Rajna,—sempre facendo delle lunghe digressioni e tutto confusamente mescolando: ironia, umorismo, parodia, serietà, satira: tutto.

Il *Morgante* è una caldaia ribollente d'un minestrone vario. Manca l'intuizione, l'unità di visione, l'arte, vale a dire, quella che non ci sarà nè anco nell'*Innamorato*, ma che ci sarà in alto grado nel *Furioso*. Non era uno spensierato, il Pulci: ma come la vita era per lui «uno zibaldone mescolato di dolce e d'amaro e mille sapori varii», così il

suo poema. Prima pubblica il *Morgante*, in ventitrè canti, quanti, cioè, ne aveva composti tra il 1460 e il 70; un anno dopo, nel 1483, lo ripubblica con cinque canti in più, non curandosi per nulla se questi ultimi stiano in una continuità logica o estetica co' precedenti. Mentre prima, difatti, aveva seguito le orme dell'*Orlando*, ora segue quelle della *Spagna in rima*, ma senza tener lo sguardo fisso a un punto dinnanzi a sè. Egli si divertiva, ecco tutto. Pigliar questa o quella via per lui valeva lo stesso. Lascia a un tratto Rinaldo in asso, col proposito di non più interessarsene lungo il poema, e in vece poi, avendone bisogno, si ricorda ancora una volta di lui e lo fa intervenire alla battaglia di Roncisvalle. Ha sentimento comico, ma non l'elabora: esso resta nella sua crisalide; non perde l'involucro per diventar farfalla: imbozzacchisce, non raggiunge forma d'arte. Rinaldo, che vien sorpreso in un'osteria dalla gente di Gano e pigliato a graffi e a morsi, non vi fa ridere che distrattamente, perchè il Pulci, spinto dalla voglia di dir buffonerie, dà qui un accenno di parodia, ma non vi si ferma, non vi aggiunge del sale: il comico resta insipido e voi fate una smorfia. Qual migliore occasione per rappresentarci al vivo l'invitto guerriero che vien graffiato, e in un'osteria per giunta, da gente armata soltanto di unghia? Il Pulci dice solamente:

> Subito fuor di Parigi son corsi,
> E giunti all'oste, Rinaldo trovaro,
> E cominciorno con graffi e con morsi
> A volerlo atterrar senza riparo (XI, 42).

E basta. Vuol descrivere un convito, che nulla abbia della regal serietà introdotta solitamente da' poeti anteriori, ma che rammenti gli assordanti e rumorosi banchetti di campagna? Il Pulci se ne sbriga in una strofe sola, nuda di particolari e rimpinzata de' nomi di tutte le sorta degli strumenti più assordanti:

Fatto il convito, vennon molti suoni,
Acciò che meno il giorno lor rincresca.
Trombe e trombette, e nacchere e busoni,
Cembalo e staffa, e cennamelle in tresca,
Corni, tamburi, cornamuse e sveglioni,
E molt'altri stromenti alla moresca,
Liuti e arpe, e chitarre e salteri,
Buffoni e giuochi, e infiniti piaceri (XVI, 25).

Qui la confusione, il rumore son dati dall'affastellamento di quelle parole messe là alla rinfusa, ma non da particolari sensibili, non da immagni rappresentative.

E Margutte? Chi non ricorda Margutte? Il Pulci, piuttosto che farlo agire, ce lo presenta; piuttosto che rappresentarcelo, ce lo descrive. E manco male se lo descrivesse lui, il Pulci! È lo stesso Margutte che in numerose ottave si analizza, si scruta e si confessa: il che è peggio. Noi possiamo solo intravederne il carattere dalla maniera capricciosa con cui si esprime. Ma poi pensiamo che tutto il resto del poema é scritto in quella forma e noi non sappiamo piú distinguere l' autore dall'attore, il Pulci da Margutte. E in noi rimane una certa insoddisfazione, che deriva dal vedere tanti motivi, tanti accenni d'immagini fresche e vivaci, che restano tali e non s'impennano: restano vincolati alla terra. Quando già il poeta lo ha fatto camminare un po', ecco che muore, scorgendo una scimmia che seriamente si prova un paio di usatti, quelli che Morgante gli aveva nascosti

E qui un'altra sorta di riso: non è più la buffoneria che ha per oggetto se stessa. La fronte del Pulci si corruga un po' e le labbra s'increspano ad un riso, che non è riso, sibbene un po' sogghigno amaro. Si chiami *umorismo*, poichè così s'è denominata tal specie di riso: il fatto é che qui il poeta muta di coscienza morale e muta anche di coscienza artistica. Per nessuno scopo il Pulci avrebbe messo di fronte al bonario Morgante quel furfante di Margutte? Il poeta, ora che ne ha bisogno, ripiglia pel filo nascosto il suo gigante, che aveva lasciato in asso ne' primi canti, e ce lo pone in contrasto con un nanerottolo. Morgante e Margutte sono « il

popolo stesso che si mira allo specchio di quel suo rozzo e sincero naturalismo » (Cesareo, Stor. lett.. p. 151)? Lasciamo stare le generalizzazioni: qui ci troviamo dinanzi a due personaggi, che potean riuscire meno imperfetti se il poeta non fosse stato di testa balzana. Come dicevo, Morgante e Margutte son messi di fronte a bella posta: quello che manca nell'uno abbonda nell'altro e viceversa. L'uno dispone della forza muscolare, l'altro della forza d'astuzia. L'uno è gagliardo e bonario, l'altro è pauroso e gaglioffo: l'uno divora tutto ciò che gli si para davati, l'altro resta a bocca asciutta e se ne arrabbia: vorrebbe persino piantarlo. Ma il Pulci lo fa rimanere sia perchè quell'omiciattolo furfante s'è affezionato molto all'altro, sia perchè vuol metterlo sempre in contrasto col gigante. La fine d'entrambi dovea necessariamente portare in seno pure lo stesso spirito di contraddizione: l'uno, il gigante che porta nientemeno un enorme portone di ferro per scudo e un grossissimo battaglio per bastone, e atterra, quando voglia, ogni ostacolo umano o materiale che sia, muore, sapete come? morsicato al tallone da un granchiolino (Achille in parodia); e Margutte, vedendo le smorfie ch'una scimmia fa nel provarsi gli usatti di lui: cioè di riso. Ma nell'un caso e nell'altro appar manifesto il procedere alla carlona, rapido e sommario, del Pulci. Dopo il morso, Morgante non se ne dà per inteso: ne ride anzi con Orlando.

Ma

> . . . . . ogni giorno cresceva la pena:
> Perchè la corda del nervo s'indura.
> E tanta doglia e spasimo v'accolse
> Che questo granchio la vita gli tolse (XX. 51).

Vi desidereste l'ultima mano: che il poeta magari vi rappresentasse il crescente dolore di questo gigante, che mai conobbe sofferenza alcuna e ha mo' mo' fracassata la testa a una balena. Noi avremmo visto più netto e più chiaro il contrasto e l'emozione estetica sarebbe stata in noi più viva.

Lo stesso si può dire per Margutte, il quale rideva così convulsamente che voleva, per non crepare, sfibbiarsi, ma non poteva:

> Per modo egli par essere impacciato
> Questa bertuccia se gli rimetteva:
> Allor le risa Margutte raddoppia,
> E finalmente per la pena scoppia (XIX, 148).

Si resta indifferenti. E come non restar tali poichè il Pulci neppur s' indugia a descrivere il dolore che Morgante prova alla morte dell'amico? Quegli

> Non potè far che non piangessi allotta,
> E parvegli sì sol di lui restare,
> Ch'ogni sua impresa gli par giusta e rotta:
> E cominciò col battaglio a cavare,
> E sotterrò Margutte in una grotta,
> Perchè le fiere nol possin mangiare:
> E scrisse sopra un sasso il caso appunto,
> Come le risa l'avean quivi giunto. (XIX, 149).

E tutto è finito! Quanto in vece sarebbe stato piacevolissimo dirci con particolari il pianto di quest' enorme fanciullo! Chi non ricorda l'atteggiamento che il Rabelais fa pigliare a Gargantua e a Pantagruel quand'essi piangono?

Ed è sempre così, il Pulci: anche quando non vuol uscire dal campo della buffoneria pura e semplice per non andare in quello dell'ironia o dell' umorismo, egli non abbandona la sua abitudine: dà una pennellata come viene e via. Non si cura d'altro. La descrizione che fa del diavolo (II, 32) lascia freddi: Meridiana, che si fa sedurre con la facilità d'una sgualdrina da Uliviero. (VIII, 12) non vi scuote perchè appunto quella facilità non è messa in rilievo. Liorgante, che prima stramazza come un pollo morto e che nel verso seguente è paragonato a una gran torre che d' un subito stramazzi — immagine che non ha alcun legame intui-

tivo con la prima—non vi par comico; Rinaldo che sommariamente viene assomigliato, nello slanciarsi contro i nemici, a un verro non vi dà la visione totale del paragone, la quale in vece ci sarebbe stata in voi se il poeta a Rinaldo avesse attribuito de' particolari proprî anche dell'altro termine di paragone. Ancora: Chiariella che va a trovar subito il suo amante in carcere, rompendo ogni regola dignità, certo non è da assomigliarsi alle donne dei serî poemi cavallereschi, ma pure è detto in uno o due versi.

E al contrario in altri luoghi si dilunga senza motivo alcuno. O meglio: il motivo c' è ed é quello di far ridere il lettore: ma tira troppo per le lunghe, e insiste noiosamente su particolari inutili: e le strofe si seguono interminabilmente. Il poeta voleva farvi ridere e in vece v' intastidisce. Ricordisi la lunghissima descrizione che fa del padiglione donato da Luciana a Rinaldo: è di ventidue ottave (XIV, 44-86).

Frequente è il caso che il Pulci tiri giù una serqua di strofe, di cui ogni verso comincia con la stessa parola, come nelle litanie; frequente il caso che s'accapigli bizzarramente con parole strambe o con rime scervellate. Il comico si rifugia, non avendo dove andare, in questi giuochi artifiziosi: ma è un comico esteriore, superficiale, voluto e privo cioè di valore estetico. Talvolta frammezzo a un discorso serio balza su, una parola di provenienza plebea; ma è evidente che il poeta non l'ha fatto per farvi spicciare il contrasto, ma perchè così ha voluto il suo ghiribizzo.

Rinaldo è ciarliero e Orlando no; ma non ci appagano codesti cavalieri da strapazzo che ne soffron tante da parte di Carlo e di Gano e non sanno pôr fine a tante noie. O meglio: saprebbero; ma il Pulci si dimentica di questo e li fa muovere secondo i voleri altrui. Gano, che a taluno, al Rossi, (*Il Quattrocento*, p. 301) è sembrato un vero carattere, è la figura più vuota, più inconcludente e più inspiegabile dal punto di vista psicologico ed estetico. È l' eterno traditore, ma sempre in astratto. Non c' è caso che non lo vediate sul più bello scrivere una lettera insidiosa o soffiare

un inganno all'orecchio di questo o di quel re contro Rinaldo. È il vero fantoccio che spunta quando lo voglia il poeta, non quando lo richieda il poema. È un pretesto per attaccare o sciogliere ancora ma volta i legami del suo racconto fino a quando gli piacerà: fra tanti cavalieri maneschi non c'è proprio alcuno che te lo mandi a gambe levate con un calcio nel sedere.

Talvolta non si sa se il Pulci dica sul serio o per ischerzo, o meglio —ché allora avremmo una costante intonazione umoristica —ora è serio e ora scherzoso. I due elementi non son fusi, ma mescolati; anzi non mescolati, ma distribuiti uno qua, uno là. Il contrasto noi lo vediamo, ma quando abbiamo finito di seguire lo sviluppo del secondo elemento, sicchè noi non abbiamo provato fin allora via via quell'incalzante e inattesta eccitazione al riso. Diciamo alla fine: Toh, guarda! Quegli voleva far ridere!—Ricordate l'episodio della morte d'Orlando? La preghiera che questi rivolge a Dio è vibrante d'amore e di fede. La scena che segue non è turbata affatto dallo scherzo. Spunta dopo quando è detto *tuono* il rimbombo che la porta del paradiso produce nel chiudersi. Non ridete allora: v'indisponete.

Dunque? Dunque il *Morgante* non è il capolavoro del Pulci: è uno fra i tanti meno infelici tentativi di poema cavalleresco che lo spirito spensierato, beffardo e scettico del tempo fece per giungere all'opera d'arte per eccellenza.

Il Pulci, come del resto que' del suo tempo, a quel mondo cavalleresco non ci credeva; ma questa coscienza incredula e scettica in lui non s'era completamente formata. Era priva d'armonia, di compostezza. Ed egli, per ciò, procede così alla lesta, con una certa scapestraggine. Racconta e descrive a mo' di uno scavezzacollo: non sa dove andrà a parare. Nel suo poema difetta l'unità perchè difetta la serietà dell'arte, quella serietà che troveremo invece nell'Ariosto. Il Pulci non è artista: mescola senza un preciso disegno tutti gli elementi del comico: satira, ironia, parodia, buffoneria, umorismo: tutto. Il Pulci incontra in un poema del

suo tempo il nobile Orlando che insulta il cugino con una parola oscena e sogghigna, esclamando fra sé: —Guarda questo bel cavaliere che parla alla maniera d'un guattero! — E lo fa anche lui diventar tale. Ma far diventar tale Orlando non implica annullarne la personalità, sicchè è difetto d'arte se, dopo aver chiuso sulle nostre ginocchia il *Morgante*, non vediamo ben distinti nella nostra mente Rinaldo, Orlando, Ulivieri, etc. Il poeta non contempla con occhio sereno le figure del suo sentimento comico. Se così avesse fatto, si sarebbe avuto, forse, un poema come il *Furioso*. Il Pulci scrisse il *Morgante* per spassatempo suo e d'altri, ma senza pigliar sul serio codesto spassatempo, come farà l'Ariosto. Il suo era un comico da brigata fiorentina: spensierato, capriccioso e variabile. Il *Morgante* fu fatto con la medesima disinvoltura e con la medesima piacevole sveltezza con cui egli, il Pulci, tornando nelle sue intermittenti visite a Firenze, quand'era a servizio di Roberto Sanseverino, andava a caccia col magnifico Lorenzo, giuocava a minchiate, a passadieci, a sbaraglino e rideva nelle conversazioni rumorose co' suoi amici. Guardatelo del resto in faccia, il Pulci: è triste, ma beffardo e quei capelli ricci ve lo fanno assomigliare a un Margutte; gli occhi son vivi, ma distratti come di chi non ha uno scopo fisso e determinato.

L'arte del Bojardo.

E il Bojardo? Il poeta di Scandiano era uno spirito meno vivace sebbene un po' troppo composto, meno bizzarro sebbene un po' troppo serio. In lui c'è molto del Poliziano: predilige l'idillico, ma questo non deriva da uno spirito spontaneo, impressionabile e facile, ma da uno spirito erudito, sobrio e compostamente appassionato. Non era, difatti, poco colto come il Pulci; nè, come questi, d'animo capriccioso e vagabondo: in lui c'è sempre un vivo desiderio di pace e

d'amore. Diverso è, del resto, il pubblico a cui si rivolge il Bojardo: esso non è di gente popolana, ma di « signori e cavalieri ». Spesso l'ottava non procede a rotta di collo come presso il Pulci, ma si snoda con signorile compostezza, sebben con molta freddezza. Noi ci sentiamo subito trasportati nella sala magnificamente istoriata d'un ricco palagio, assieme con un'accolta di dame e di signori, riuniti attorno al poeta, e non al cantastorie, per « odir cose dilettose e nove »,

A quel mondo eroico e cavalleresco il Bojardo, come s'è visto, non credeva: o meglio: non credeva più al primo che al secondo; onde ci turba quell'indeciso atteggiamento spirituale del poeta, il quale vuol star di fronte all'eroico, incredulo e beffardo, e di fronte al cavalleresco spesso credulo e serio. Tanto serio che talvolta c'imbattiamo nel drammatico: l'episodio di Tistina e Prasildo (I, XII) ha, infatti quel carattere, ciò che non avviene mai, in vece, in tutti i poemi cavallereschi anteriori e d'allora e non avverrà specialmente nel *Furioso*, che di quei poemi è il più perfetto.

Ed è naturale: il Bojardo poetava per una classe di gente, in mezzo alla quale la cavalleria doveva essere ritenuta come una grande e nobile tradizione.

Ma, quanto al resto, il comico del Bojardo è scipito, non perchè avvolto di quella forma capricciosa e mutabile, che costituisce la caratteristica e in fondo il pregio del *Morgante*, ma perchè il poeta lo lascia, così, senza indugiarvisi, quasi il comico fosse una cosa e la coscienza del poeta un'altra. O meglio, il comico c'è nella sua coscienza, ma egli non lo contempla al di fuori di sè, non lo vezzeggia, non gli dà voce, non lo fa vivere. Il *poeta* tira dritto. Si sa, ad esempio, che nell'*Innamorato* avvengono giostre, s'urtano in battaglie popoli interi, e perchè? Per un futilissimo motivo: perchè, ad esempio, un Pagano desidera l'arma d'un Cristiano, Orlando o Rinaldo che sia. Futilissimo, perchè la spinta non è data, come nell'*Iliade*, da un sentimento nazionale: questo vi manca affatto. Ora il Bojardo avrebbe po-

tuto qui far serpeggiare una sottil vena di riso : egli, in vece, va sempre avanti, accavallando episodii su episodii, e se la sua coscienza d'uom del Quattrocento alla fin delle fini si ribella, allora esce in quella freddura, che ci provoca una smorfia di sorriso sulle labbra, ma non un vero e proprio sorriso, un sorriso, direi quasi, che venga dallo spirito : « Turpino il dice ; a me par maraviglia ». E via. Anzi certe espressioni, che per la loro plebeità vi piacerebbero nel *Morgante*, qui, in vece, indispongono il vostro spirito, turbandovi l'emozione estetica. Non crede al maraviglioso ? E allora o mette in evidenza cotesta sua incredulità, avvolgendola col riso aperto, rumoroso e sincero, quello, ad esempio, della caricatura, o col sorriso velato, leggermente represso, quello, ad esempio, dell'ironia. Nel primo caso non dovrebbe far altro che esagerare certi particolari, che da se stessi suscitano l'incredulità, affinché ne nasca un mostro e ne venga attirata la nostra attenzione; nel secondo caso non dovrebbe far altro che *fingere* di crederci, ma nella struttura del disegno poetico, nella collocazione stessa delle parole, nell'atteggiamento stesso del ritmo, infondere una insistente, sebben quasi invisibile, ironia. E invece? In vece il Bojardo nulla fa di tutto questo : il maraviglioso é lì, davanti a voi, com'era davanti a lui e davanti a noi. Ch'egli ne rimanga indifferente, perchè non ci crede, appare evidente dal fatto che in lui, non c'è assolutamente maraviglia. Il bambino che veda un oggetto straordinario spalanca gli occhi, sorpreso : lo stesso non può fare il Bojardo, perchè egli, era assai colto e d'assai fine ed esperta educazione. La verginità delle impressioni era in lui, quindi, impossibile. Ma ridere apertamente, rumorosamente il Bojardo non vuole, dato ch'egli si trovi dinnanzi al maraviglioso, nè sorridere velatamente, onde ci lascia freddi e distratti. La figura enorme di Turlone (I, I. 75) è abbozzata così alla lesta: Carlo Magno parla talvolta da plebeo (I. II, 65), ma non sempre e le tinte non son mai caricate : anzi in altri luoghi (I, VII, 9) desta l'ammirazione perchè é veramente serio. Orlando e Fer-

raguto si dànno di gran colpi per Angelica, la quale, nel frattempo fugge all'uno e all'altro? L'Ariosto, davanti a un caso simile, li fa smettere di combattere e li fa balzare sul medesimo cavallo, esclamando:

O gran bontà de' cavalieri antiqui!

Il Bojardo, in vece, si lascia scappar persino quest'occasione per far apparire il suo sentimento comico, e immagina che Ferraguto si opponga a Orlando, il quale vuole inseguire Angelica. (I, III, 79-81).

I giganti sono descritti fugacissimamente (I, IV, 38): non ci si diverte.

La collera di Marfisa, che provoca e minaccia persino tutti i santi del paradiso, non vi fa ridere, perchè non appar manifesta l'intenzion della caricatura, come nel *Don Quijote:* chè anzi si può scambiar quella sfuriata di Marfisa con una delle tante escandescenze di collera che tutti possiamo avere. (I, XVIII, 13).

Orlando e Agricane battagliano come per diletto, a guisa di due schermidori che tirin bene di fioretto nella sala d'armi. Non hanno odio: hanno, sembra, solo desiderio di apparir valenti tiratori: son privi di sentimenti umani. Sicchè, quando sono stanchi di menar botte di spada a dritta e a manca, s'accordano di ripigliar l'indomani il combattimento; si siedono sull'erba, come due amiconi, e discorrono tranquillamente di scienza e d'astronomia. Ma ciò è detto con la più grande noncuranza: e manco male se codesta noncuranza fosse ostentata: allora ci sarebbe l'ironia. Ma è la noncuranza di colui che ha davanti un tesoro e non lo tocca: l'incuranza dell'idiota (I, XVIII, 41 sgg).

La figura di Brunello è lasciata in iscorcio (II, V, 27 sgg.), e vedremo noi le differenze che passano tra codesta figura e il Margutte del Pulci e il Cingar del Folengo.

L'allegoria della Fortuna (II, IX, 25), che mai si lascia

raggiungere, non ha quell'intonazione ironica che dovrebbe avere. I diavoli, immaginati dal Bojardo, non vi spaurano perchè non spaurivano neppur lui, ma non vi fanno ridere: manca quella vivacità di particolari che dà loro talvolta il Pulci e che darà in somma grado il Folengo.

Impotenza artistica, dunque, la quale, per altro, si manifesta in molti episodii ancora. Quella figura d'Angelica ha, è vero, tante determinazioni morali, ma—come ha fatto vedere il Cesareo—queste non si fondono nell'unità del carattere, ma si sovrappongono, si mescolano. Siamo ancora nel primo momento del processo creativo: l'analisi, la disposizione, l'invenzione. Manca l'ultimo e principale momento: la sintesi, la fusione, la fantasia. Ci maravigliamo, quindi, che quell'Angelica, la quale, ad esempio, arde d'amore per Rinaldo e procura tutti i mezzi per adescarlo, si dia senz'alcun motivo interiore ad accarezzare Orlando, da lei sempre odiato, e gli altri cavalieri, e torni poi a desiderare ancora una volta Rinaldo poi che sa che questi è partito alla guerra cristiana (I, XVIII, 11).

È vero. Tutto quel mondo non può riguardarsi con la logica, essendo esso in dominio di cause sovrannaturali: incantesimi, magia, filtri: ma è certo che s'è impensabile che Dante vada in pochissimi giorni ne' tre mondi, è psicologicamente logico, in quanto ha di umano: le figure di Farinata, di Francesca, di Pia, di Piccarda, etc. insegnino. Ma qui, nell'*Orlando Innamorato*, tutto questo non c'è: i personaggi difettan di logica di sentimenti, perchè son de' fantocci, affidati al capriccio del poeta. Rinaldo, che, bevuto il miracoloso liquore, non ama più ma odia Angelica, non è scrutato in tutta la sua psiche. Rilevare le impressioni, grado a grado, di Rinaldo nell'accorgersi, con sua somma sorpresa, di odiare quella donna, e rilevarle con finezza d'intuito e verità umana,—questo dovea fare e non fa il Bojardo. Se ne libera anzi con due versi (I, II, 35 sgg.), gli ultimi, e con una strofe (id., 36) fredda e scolorita. Lo stesso si dica per Angelica, allorchè beve l'acqua prodigiosa del fiume.

Ora quello che più importa notare è che il Bojardo non è lontano dall'Ambrogini. Di animo pacato e tranquillo non crede a tutto quel mondo avventuroso, ma quando trova l'occasione propizia per dar sfogo al suo placido sentimento della natura, allora sembra che lo spirito del poeta si risollevi nel riposo: le strofe s'addolciscono, si muovono con disinvoltura: lo schizzo diventa quadro e non freddo, ma pieno di luce e d'aria. Non è il sentimento della natura quale può derivare da un'anima ancor rozza e spontanea, ma quale può derivare da uno spirito colto e raffinato, come quello, ad esempio, del Poliziano. La descrizione si allunga quasi a voler manifestare l'intimo godimento che prova lo spirito, già stanco, nel volgere lentamente gli occhi intorno. Non uno o due versi che vi diano improvvisamente la visione intera del luogo, ma una, due e talvolta tre e ancor più strofe, che si dilungano con una segreta dolcezza ritmica e snellezza di parole. Si ricordi la descrizione del boschetto (I, III, 32), quella del « Palazo Zoioso », (I, VIII) e molte altre ancora.

Certi canti cominciano a guisa d'un preludio suonato sulla viola: soffusi di leggiadria e di soavità. È chiaro che egli parla ad un pubblico composto di « legiadri amanti e damigielle », e ch'egli appunto per questo ha scritto quelle storie « tanto belle » e « di cortesia fiorite e di valore ». Alcune strofe hanno un non so che di petrarchescamente appassionato: il Bojardo delle *Rime* ricompare qui, nell'*Innamorato*. Ma non può far altro: gli spiriti complessi e difficili per molteplicità di particolari affettivi sono infelicemente espressi. E come avviene in tali poeti, poveri di fantasia, destano interesse certe figure, diremo così, sommarie, dotate d'una breve somma di sentimenti, e che perciò si avvicinano all'astrazione. Ecco l'ardito e un po' testardo Ferraguto, che mai s'arrende (I, I, 75), valoroso sino alla caponaggine (I, VII, 20); Sacripante che si strappa le bende dalla ferita e si slancia, seminudo, alla battaglia (I, XI); Re Sobrino che, nonostante la sua vecchiezza, ricusa ogni atto d'umiliazione (II, I, 45 sgg.); Rodomonte, spavaldo, temerario e vendica-

tivo, che, mentre l'equipaggio è tutto in preda a un grande spavento per la tempesta, « è quel che al ciel minaccia » (II, VI, 28). E perchè ciò? Perchè qui si tratta di fare aggirare il carattere attorno a un solo sentimento, a pochissimi sentimenti. Hanno della grossolanità del Capaneo dantesco, con questa differenza che quella grossolanità fu voluta dal poeta stesso per contrapporla all'*umana* alterezza e austerità di Farinata, poichè l'uno è la bestia, l'altro l'uomo, l'uno è rigido, e l'altro è pieno di vita; in vece la grossolanità dei personaggi dell'*Innamorato* è involontaria: accade malgrado l'autore. Perciò non v'è arte: v'è incoscienza.

Felice è, però, nel rappresentare certe sensazioni. Il sentimento resta, presso il Bojardo, senza forma: la sensazione no. Ecco la rapidità del destriero:

> Mosse il destriero sì furioso e ratto,
> Quale è nel mar di tramontana il vento. (I, II, 43).

Quando Angelica dorme e in atto così adorno, sembra che l'erbe a lei fioriscano d'intorno:

> La qual dormiva in atto tanto adorno,
> Che pensar non si può, non che io lo scriva.
> Parea che l'erbe a lei fiorisse intorno.
> E de amor raggionasse quella riva. (I, III, 69).

Ecco reso col ritmo il battere della terra col piè stanco:

> Forte la terra batte col piè stanco. (I, VI, 13).

Ma sono de' fugacissimi sprazzi di poesia. Il resto manca di vita perchè manca di arte.

L'arte dell' Ariosto.

L'*Orlando* del Bojardo fu finito di scrivere nel 1487; quello dell'Ariosto fu cominciato a scrivere nel 1505. Poco tempo, dunque, trascorse, ma molto cammino fece l'arte, poichè l'Ariosto riuscì a far quello che non poterono fare nè il Pulci nè il Bojardo. Il sentimento predominante tanto nell' uno quanto nell'altro era l'ironia. E un passatempo considerarono, il Pulci e il Bojardo, cantar di quelle corbellerie: non ci credevano. Non dovean far, dunque, altro che dar finzione di verità a quel mondo, ma nello stesso tempo farne accorgere gli altri che trattavasi d'una finzione e di null'altro. Se il Pulci e il Bojardo fossero stati due veri e grandi artisti avrebbero infuso quel loro sentimento ironico del proprio carattere capriccioso e buffonesco, l'uno, sereno e disinvolto, l'altro. Non ci riuscirono: l'ironia restò, nel primo, soffocata dalla scervellata e talvolta forzata buffoneria, e, nell' altro, dalla serietà e dalla disinvoltura incredule dell'uomo dotto ed esperto. L'Ariosto fece l'una cosa e l'altra. Meglio: fuse i due temperamenti in un solo, che del resto era il suo: temperò la buffoneria e il ghigno dell'uno e infranse col suo sorriso la serietà dell'altro. Fece come un prudente ed esperto auriga che, avendo da guidare una coppia di cavalli, l'uno troppo bizzarro e focoso, l'altro compassato e grave, moderi con le redini il primo, sferzi e inciti il secondo. Il cocchio, così, procede nè troppo piano nè troppo a balzi e non si ferma mai. Opera difficile per l'auriga: e l'Ariosto del resto non si sbrigò presto del suo poema. Lo volse e lo rivolse, rimuginandolo senza posa, fino al 1505, e, nonostante vi avesse in seguito lavorato per ben dieci anni, aggiunse, tolse, corresse infaticatamente il suo poema e ne restò contento solo sette mesi prima della sua morte: nel 1532. Ma egli vinse la più difficile impresa: l'ottava non corre, come quella del Pulci, a rotta di collo, nè procede sempre, come quella del Bojardo, con passo uniforme. Sembra che corra via, senza

impacci, quasi senza curarsi degli ostacoli che potrebbero venire in seguito; sembra, vale a dire, che vada a rotta di collo: ma le due rime baciate, messe lì, in fine ad ogni stanza, vi fanno accorti che l'auriga non abbandona mai le redini, una di qua e una di là, ma le sa tenere bene nella sua mano esperta, moderando il trotto dei cavalli. Se mi si permettesse la parola, se cioè non ci fossero dei pedanti, i quali potrebbero dire ch'io fo solo delle immagini, direi che l'ottava dell'Ariosto è precisamente il cocchio, di cui parlavo poc'anzi.

L'intonazione che essa ha vi richiama un pubblico, che non è quello, mercatino, del Pulci, nè quello, aristocratico, del Bojardo, ma un pubblico che ha un po' la vivacità del primo e un po' l'educazione dell'altro: un pubblico quasi borghese. Non avete l'illusione di trovarvi in una delle piazze fiorentine, affoltata di gente vestita di farsetto, nè quella di trovarvi in una delle magnifiche sale del palazzo di Schifanoia, adorne de' grandi affreschi di Cosmè Tura o di Francesco del Cossa, dove s'accolgono signori e cavalieri, dame e damigelle cortesi e graziose: nè nell'uno nè nell'altro luogo, sibbene in una stanza modesta e garbata, in cui si senta la presenza del gentiluomo. Se non pensassi di dover presto giungere al mio Ocai, farei, credo, vedere le differenze che corrono fra certe descrizioni che di palagi fanno il Pulci, il Bojardo e l'Ariosto.

Lo spirito del nostro poeta è ironico, perchè non crede, e pure vuol dar l'illusione che creda, a quel mondo della sua stessa immaginazione: ma la sua, è un'ironia garbata, contegnosa, quasi direi armoniosamente signorile. Ed essa forma il dato lirico di tutto il poema, la nota fondamentale e costante: e se questo gli si negasse, come fa il Rajna, io non capisco come si potrebbe esser concordi nel riconoscere un vero e proprio capolavoro il *Furioso*. C'è anche un elemento grave, come ancor crede il Rajna, un elemento tragico? L'Ariosto non scherza sempre? Ma allora ci sarebbero tanti dati lirici, tante coscienze, tanti atteggiamenti fantastici: l'intuizione una, coerente, armoniosa non ci sarebbe più e noi

ci troveremmo di fronte a un minestrone. Tale è il *Morgante*, tale è l'*Innamorato*, ma tale non è il *Furioso*. Manca, qui, persino quell' elemento drammatico che talvolta abbiamo incontrato nel Bojardo, elemento drammatico che dà i segni della presenza d'uno spirito grave e serio.

E in vece! Considerate lo stesso Orlando nella pazzia. L'Ariosto, dopo d'aver detto che l' infelice fu per uscir dal sentimento tosto che lesse le parole, che tutti sanno, sull'entrata della grotta, interrompe quasi a farci persuadere della verità delle sue parole:

> Credete a chi n'ha fatto esperimento.
> Che questo è 'l duol che tutti gli altri passa. (XXIII, 112).

Vuol darci una rappresentazione sensibile e visibile della doglia che entro il cuore d'Orlando rimase « chè volea tutta uscir con troppa fretta »? La paragona all'acqua d'un vaso.

> Che largo il ventre e la bocca abbia stretta:
> Chè nel voltar che si fa in su la base,
> L'umor che vorria uscir tanto s'affretta,
> E nell'angusta via tanto s'intrica,
> Ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica (XXIII, 113).

Una fantasia drammatica schiva i paragoni come ostacoli che potrebbero impedire il propagarsi delle proprie immagini brucianti come fiamme, o abbozza un paragone forse in uno o due versi, certo in non più di tre versi e tira via, come una nube grave di pioggie e di lampi. Così fa Dante. — Ma l' Ariosto non è il Poeta fiorentino — mi si può rispondere. Sapevamcelo, e s'io faccio di codesti raffronti non è per oziosa accademia, ma per far vedere come Dante resti commosso davanti al suo mondo, e l'Ariosto no. Per questo l'uno fa schizzi, l'altro fa quadri. Quel paragone del vaso a me dà una leggerissima impressione di comico. Che ve ne

pare d'un poeta che, per spiegarmi come quella doglia non abbia avuto sfogo, vi fa il paragone dell'acqua di quel vaso e in quel paragone tutto s' indugia, descrivendo a grado a grado il fenomeno e dimenticando, quasi, quello che di più importante aveva a dire? L'Ariosto non ne era commosso e ciò è corrente col dato lirico del suo poema. Le cose stanno, per mo' di dire, a una certa distanza dal suo spirito. Egli può riguardarle da tutti i lati senza scomporsi, come se un fatto drammatico in se stesso fosse una cosa da nulla. Avete voi mai visto andar per le strade un giovanotto, che faccia girare disinvoltamente fra le sue dita il bastone di bambù? Proprio così! Con questa differenza: che l'Ariosto a far girare quel bastone ci mette tutta la sua serietà, epperciò ne ridete: la forma esterna del poema è tutt'una cosa con quella interna.

Che ve ne pare dell'Ariosto, il quale, per dire che Orlando non può riposare, scrive:

> E più duro ch'un sasso, e più pungente
> Che se fosse d'urtica, se lo sente?

o che per dire che Orlando nella pazzia svelle i pini con incredibile facilità, scrive:

> E svelse dopo il primo altri parecchi
> Come fosser finocchi, ebuli o aneti (135)?

— e si dilunga a nominarci tutte le altre sorta d' alberi — quercie, olmi vecchi, faggi, orni, ilici, abeti che strappa in seguito, e, in fine, interrompe sul più bello la narrazione?

Se qualche cosa di drammatico nel *Furioso* c'è, avviene solo alla superficie di esso. Il dramma non è, come dovrebbe essere, tutto interiore, ma esteriore: sfuriata di razzi, pianti, grida; ma vi manca quella travagliata espressione, che riveli il chiuso dolore e la tormentosa angoscia. Vuole, l' Ariosto,

rappresentare il dolore di Alcina, che tutta si strugge per la fuga di Ruggiero? Scrive solamente:

> Alcina, ch'avea intanto avuto avviso
> Di Ruggier, che sforzato avea la porta,
> E della guardia buon numero ucciso,
> Fu, vinta dal dolor, per restar morta.
> *Squarciossi i panni e si percosse il viso.*
> *E sciocca nominassi e mal accorta...* (VIII, 12).

Il dramma è alla superficie, in quello *stracciarsi i panni* e, peggio, *nominarsi sciocca:* tocca l'epidermide, non la carne. C'è lo scenario, non la vita reale: un drammatico rumoroso, esteriore, che colpisce i vostri occhi, ma non vi scende nell'animo.

L'Ariosto non si rivolta neppure quando immagina che l'Eremita tenta di sfogare le sue voglie senili sul bel corpo d'Angelica: anzi il nostro poeta s'indugia a descrivere tranquillamente e minutamente tutti gli atti di quello, e talvolta vi fa anche sorridere:

> Tutte le vie, tutti li modi tenta:
> Ma quel pigro rozzon non però salta:
> Indarno il fren gli scuote e lo tormenta:
> E non può far che tenga la testa alta. (VIII, 50).

Il fatto stesso che l'Ariosto ricorre a una metafora e a continuarla s'intrattiene con un lieve sorriso di scherzo, dimostra che il poeta resta al di fuori del mondo della sua immaginazione e se ne piglia anzi giuoco. Invano egli stesso altrove dichiara (VIII, 66) d'esser addolorato di certi episodi. Non bisogna credergli; anzi nella confessione dovete trovarvi, perchè facile e possibilissimo, un'intenzione ironica, così chiaramente ironica ch'egli, le sue lacrime, le piglia a pretesto per cambiare argomento e proseguire in quell'opera instancabile e incessante di annodare e disnodare con abile maestria le fila del suo immaginoso poema:

Chi narrerà l'angoscie, i pianti, i gridi,
L'alta querela che nel ciel penetra?
Maraviglia ho che non s'apriro i lidi
Quando fu posta in su la fredda pietra.
Dove in catena, priva di sussidii,
Morte aspettava abbominosa e tetra.
Io nol dirò; chè sì il dolor mi muove,
Che mi sforza voltar le rime altrove. (VIII, 66)

Nè mi fermo a esaminar l'episodio, in cui Ruggiero discende in un bosco e ode parlare un mirto: l'esame l'ha fatto con quell'acutezza mirabile il De Sanctis.

Mi preme piuttosto far rilevare che tutto ciò non addimostra se non la presenza continua, perenne, vigile dello spirito del poeta. L'Ariosto è un poeta *oggettivo* come Omero? Ma no! É uno fra i più *soggettivi* perchè uno fra i più grandi poeti della nostra letteratura. Guardare con occhio sereno i fantasmi della propria mente, e fingere al tempo stesso che quelli non siano fantasmi ma persone vive e reali, si ch'egli si crede in dovere d'incominciar quasi ogni canto con una riflessioncella morale, o di dar carattere di storicità e di realità a fatti impossibili; considerare il pianto e il riso, il maraviglioso e il comune, il sovrannaturale e il naturale, gli uomini e le donne, i saracini e i cristiani, sempre con mente e con animo impertubabili, anzi con un lievissimo sorriso d'incredulità: tutto ciò significa che l'Ariosto a quel mondo avventuroso e fantastico opponeva il suo, negativo, incredulo e motteggiatore: *negativo* in quanto era il contrario di quello della sua immaginazione, ma *positivo* in quanto realizzava i suoi sentimenti, le sue idee, in una parola la sua coscienza, il suo spirito. Se non basta... tutto il *Furioso* a far vedere qual sia codesta sua coscienza, si leggano le *Satire:* da queste al poema il passaggio è psicologicamante ed esteticamente logico e coerente, quasi direi necessario, inevitabile, fatale.

Bisogna spendere ancora altre parole per negare all'Ariosto la serietà rispetto al contenuto? Chè serietà, interesse del contenuto non è serietà, interesse estetico. Si attribuisca

all'Ariosto la serietà, ma nel campo dell'arte, poichè questa non è mai un giuoco, secondo l'antico e ormai vieto parere dello Schiller: si può aver coscienza della vacuità del mondo della propria immaginazione, ma non perciò cessa la serietà estetica. Quando un poeta di simil genere comincia già a volgere nella mente il disegno del suo poema e, delineato questo, lo guarda al di fuori di sè, e lo contempla, allor le ciglia s'aggrottano e la fronte si corruga. La *persona estetica* non ride: è seria. Tutti i poeti fanno così; ma come nell'opera d'arte non è assente il fatto morale: come Dante nella Comedia trascina, pur nell'oggettivazione delle sue creature, tutti gli istinti suoi, tutte le sue passioni, i suoi desideri e persino il suo spirito comunale e persino la terra nel *Paradiso*, così l'Ariosto infonde il mondo vacuo della sua immaginazione pur della sua coscienza morale, che tutta si manifesta con sorprendente evidenza. Non spiccia tumultuosamente, non travolge, irrompendo, come torrente, tutto ciò che incontra nel suo passaggio, ma lentamente gocciola, quasi spremuta a forza, ma gocciola continuamente, insistentemente, quasi con un certo senso di sottile e perversa crudeltà. Quel mondo allora ne viene a poco a poco infiltrato, di quell'acqua, e tutto a poco a poco se ne raffredda. Se quell' acqua per poco cessasse di gocciolare, il capolavoro mancherebbe. E il capolavoro c'è e grande e forse non mai degnamente studiato.

L' Ariosto è oggettivo come Omero? Via! Se non temessi di ripetere cose già dette da quell' acuto critico, non abbastanza compianto, Placido Cesareo, e se non temessi di andar troppo per le lunghe nel mio lavoro, esaminerei — basterebbero! — pochi versi dell'*Iliade* per far vedere come limpida appaia la coscienza di Omero.

« Gl'ideali son tutti esclusi da questa costruzione varia e leggiera », come dichiara G. A. Cesareo (Stor. lett., 205)? Gl'ideali sono esclusi, è vero, ma appunto dall'esclusione di quegl'ideali sorge quello del poeta. Non havvi opera d' arte priva d'ideali, come non havvi uomo privo di coscienza morale. Si paragoni il *Furioso* con la *Chanson de Roland*. Si

osservino tutti gli elementi tanto dell'uno quanto dell' altro poema e persino la struttura esterna di essi. Escluso nella *Chanson* è l'elemento erotico; presente e preponderante è nel *Furioso,* anzi tanto preponderante da schiacciare comicamente la natura eroica de' guerrieri. Orlando lascia in asso tutti e impazzisce per chi? per un'astuta e bella femina qual'è Angelica; e quasi a farne spicciar più fresca l'ironia, al gagliardo e valoroso guerriero contrappone un misero fante. un piccolo e gracile giovinetto : Medoro.

Nella *Chanson* gli episodi tutti s' aggirano e s' accentrano in un fatto principale : c'è unità. Nel *Furioso* gli episodi restan episodi d'un fatto principale che non si può trovare. Anzi ogni episodio è già da per se stesso un fatto principale : vi manca il pernio e vi manca non per difetto d'arte, ma perchè così volle il poeta, per una ragion estetica. L'unità e la coerenza del poema sta , appunto , nella mancanza di unità e di coerenza. Ciascuno si muove a suo capriccio , non essendo alcuno vincolato a chicchesia : nè alla patria, nè a Dio, nè alla propria razza : a nulla. Ciascuno obbedisce a' propri istinti e a' propri bisogni. Questo vorrebbe essere l'ideale dell'Ariosto : ubbidire a se stesso, non aver grattacapi. Proprio come voleva esser lui ! Ma non lo dice mai questo: l' intuiamo noi, dalla negazione ch' egli fa di tutti gl'ideali.

Nella *Chanson* invece è tutt'altro : Roland muore per la patria, e quante, ma quante volte risuona sulle labbra dei combattenti il grido di *Munjoie !*, e l'aggettivo *dulce* riferito alla Francia ! Persino la moltitudine oscura dei soldati, quella che nel *Furioso* resta muta sino al punto di non farci accorgere della sua presenza, ha nella *Chanson* sentimenti e passioni umane. Non è la moltitudine diversa e silenziosa, ma ' uomo, sempre lo stesso, ma sempre ricco di sentimenti. lQuando l'esercito cristiano ha l' oscuro presentimento della disfatta e dell' inganno, sospira e piange memore dei feudi, dei castelli, delle fanciulle e delle dolci spose; ma non s'in-

fiacchisce; combatte e si fa scannare sino all'ultimo combattente: Roland.

> Puis que il venent a [la] tere majur,
> Virent Guascuigne la terre lur seignur;
> Dunc le remembret des fius e des honurs
> E des pulcele e des gentilz oixurs:
> Cel n'en i ad ki de pitet ne plurt.

C'è dramma persino, qui; figurarsi nella magnifica figura di Roland che, nell'esplosione logica del suo carattere, si ribella al consiglio di suonare il corno, ma poi vi è costretto e muore — come dissi — senza dolersi d' aver combattuto sino all'ultimo, ma con la fitta in cuore di aver perduta la Francia. L'ultimo suo pensiero non è per Alda la bella, ma per il suo Imperatore, per la sua dolce Francia.

Ma dov'é il dramma nel *Furioso?*

Nella *Chanson* — come feci notare — non abbondano le descrizioni. Come mai lo spirito del poeta poteva rimanere ozioso, dovendo descrivere con ansia le sorti e le sventure eroiche della Francia? Basta un verso, due versi al più, che nella loro rozzezza e semplicità vi dànno l'impressione totale e vi comunicano il sentimento, che vi s'asconde:

> Halt sunt li pui, et li val ténébrus:
> Les roches bises, les destreiz merveillus.

Null'altro: vi sentite chiusi e incatenati in quel luogo; non avete neppure il tempo di alzar gli occhi e svagarli inseguendo qualche cosa nell'aria.

Nel *Furioso* abbondano le descrizioni. C'è il quadro e c'è il romanzo persino, come notò il De Sanctis, sibbene in piccolo. Ricordate l' esempio classico della rosa? Naturale, non illogico: lo spirito dell'Ariosto è tutt'altro che preoccupato di arrivare al centro del suo poema; anzi è preoccupato di starsene sempre lontano. Se, quindi, s'imbatte in qualche

paesaggio, vi si ferma, e... addio ! ve lo descrive minutissimamente.

Nella descrizione delle battaglie squilla ed esulta, nella *Chanson*, il sentimento patriottico. Il verso diventa gagliardo e talvolta si spiega ampiamente come lo svolazzo d' una bandiera. Nel *Furioso* difetta quel sentimento. Il poeta guarda da spettatore: non prende le parti d'alcuno, e s'indugia a riferirvi con precisi particolari tutti i vari colpi e le varie punte. Agili e svelte le descrizioni qui; gravi e uniformi lì; nell'una, nella *Chanson*, lo spirito del poeta non si distrae: nell'altro, cerca con piacera la distrazione : ottenere questa e, ottenutala, passare a un'altra : ecco l'oggetto del *Furioso*.

Ma ho detto che bisogna persino guardar la struttura esterna de' due poemi per accorgersi della loro diversità. Nell'una è schivata con noncuranza la rima : sarebbe uno svago: ma c'è l'assonanza : passa l' immenso esercito de' versi gagliardi ; lo scalpito è uniforme ma non meccanico : non si muove un esercito di fantocci. Sembra, ogni *lassa* , vestita di piastra e maglia come i guerrieri.

Non così nel *Furioso:* l'ottava, la mirabile, la mutabile e sempre la stessa ottava corre agile, spigliata, vivace per moderar la forza d'inerzia nelle rime baciate degli ultimi due versi. E sempre così. Chi sa che non sia stata questa la ragione che spinse il Foscolo a denudare di rima *I Sepolcri:* sarebbe stata, la rima, una fioritura inopportuna e inconveniente a quel contenuto austero, triste e grave. Ne nacque l'endecasillabo sciolto, sobrio e superbo come l'esametro. Per questo la *forma esterna* è la *forma interna*, l' intuizione : non c'è intervallo alcuno fra questa e quella.

Il poema dell'Ariosto è il poema della libertà individuale, come vuole ancora il Cesareo? (Stor. lett., 205). No, non qui sta la caratteristica di esso, ma in tutto quello che ho fin a ora notato. Che il poema cavalleresco debba essere stato nel Cinquecento quello della libertà individuale, è chiaro, è logico, storicamente ed esteticamente necessario. La stessa libertà

individuale trovasi nel *Morgante*, nell'*Innamorato* e in tutti i poemi e romanzi cavallereschi del tempo.

L'Ariosto è « un di quei grandi poeti fanciulli che hanno la percezione fresca e ingenua, non annebbiata dal pensiero riflesso, non alterata dall'ambizione di far della letteratura »? No e poi no! Lo spirito dell'Ariosto non era ingenuo, ma riflesso: non semplice, ma complesso: non rozzo, ma educato, non incolto, ma colto. Uno spirito insomma superiore. La percezione dell'Ariosto non è di quella limpidezza e di quella freschezza proprie del fanciullo che guardi con un acuto senso di novità le cose, ma di quella limpidezza e di quella freschezza proprie dell'uomo maturo, il quale guardi dall'alto le cose e discerna il vero dal falso, il naturale dal sovrannaturale, il contingente dall'eterno, il semplice dal complesso. Vorrebbe, l'uomo, fingersi fanciullo, vorrebbe minchionare la gente, fingendo di non distinguere il vero dal falso, il naturale dal sovrannaturale, e via seguitando, ma appunto perchè finge e sa di fingere nasce e s'allunga quella sottil vena d'ironia che per tutto il poema serpeggia, rinfrescando le membra di quel mondo ormai tanto vecchio e inverosimile. Davanti al maraviglioso il poeta, se possedesse uno spirito puerile, dovrebbe aprir tanto di bocca e d'occhi; e invece l'Ariosto rimane in atteggiamento ironico e ve lo descrive minutamente. Dietro il fanciullo sta rannicchiato l'uomo, che di tratto in tratto alza la testa da dietro le spalle di quello, vi strizza l'occhio e vi sorride sotto i baffi.

MERLIN COCAI E LA MACARONEA

CAP. I.

Merlin Cocai.

Ma questo medesimo contenuto cavalleresco, privo d'ogni serio ideale, diffuso tutto d'incredulità, vario, impalpabile, fantastico e leggiero, mettetelo nelle mani d'un frate sfratato, vissuto tra il 1496 e il 1544, Teofilo Folengo, cioè, un uomo pronto alla collera e al riso: incline alla socievolezza più tosto che amante della solitudine campestre, qual fu l'Ariosto; un uomo ora serio e ora burlone, anzi serio e burlone al tempo stesso; emozionabile sino all'eccesso, d'animo inquieto, turbolento e vendicativo; mettete, dico, quel contenuto nelle mani d'un tal uomo e vedrete ch'esso—cavalieri, dame, cristiani, saracini, castelli e giardini incantati — tutto precipita e si dissolve miseramente.

Naturale: il nostro Teofilo o Girolamo che si voglia chiamare, era tutt'altro che messer Ludovico. Quando egli abbandona il suo maestro di Ferrara, un prete, presso il quale era stato inviato dal padre a inghiottire le fastidiose regole grammaticali del Donato e del Perotto, e se ne va, appena

quindicenne, allo studio di Bologna, fa lega con una schiera tumultuosa di onesti scapestrati come lui e tutto quello che di antiquato e di decrepito incontra, egli mette in burla con allegria carnascialesca. Si credeva ancora all'oltre tomba; si aveva fiducia ne' negromanti; si aveva fede, insomma, nel soprasensibile? Il Folengo volle dare bando a tutto non con libri di sottile investigazione come il Pomponazzi, ma con l'esempio della sua vita spensierata, allegra e buffonesca. La sua testa, mobile e scarica qual'era, non s'addiceva agli studi speculativi. Costruire le proprie idee nell' unità del sistema; legarle una dopo l'altra e difenderle con forza dialettica; scrutare e indagare nell'errore senza scomporsi, senza sentire il bisogno di farle muovere, quelle idee, vestite di carne e d'ossa per le strade, — questo non voleva nè poteva fare il Folengo. Si sarebbe sentito il capo girare come una trottola. Al concreto, dunque, senza lungaggini, senza sofisticherie, senza sillogismi e senza quel latino castigato, corretto ed elegante degli eruditi del suo tempo. O meglio in latino, sì; ma in un latino ch' egli da tempo s'era sentito formicolare in testa, dopo l'esempio di qualcuno, come Tifi degli Odassi o Basso da Cremona, e con certi costrutti e certi vocali e certi neologismi da fare sbellicare dalle risa magari un morto. Insomma, sapeva lui quel che aveva a fare. Per allora si contentò d' andare giorno e notte a braccetto co' suoi compagni di studio, mischiandosi tra la folla, e conducendo una vita allegra e rumorosa.

Tutti scrivevan bucoliche e scimmiottavano la poesia del Petrarca? Benissimo: nessuna occasione migliore di quella. Diede un certo ordine a' suoi vocaboli latinamente maccheronici sì da costituirsene in testa un vero e proprio vocabolario e si diede a mettere in una parodia viva e spontanea tutte le immagini campestri, tutti i sospiri dei poeti petrarcheschi, con una serie di *sonologiae* o sonetti, ecloghe, mattinate, saffiche, etc. che narravano gli amori di Zanina e Tonello, due veri e propri campagnoli. Quello che ne nacque é agevole sospettare. L'eleganza dell'eloquio de' dotti diventò

grossolanità e volgarità: l'amante sospiroso s'espresse alla maniera grottesca della gente di campagna, abituata a stare fra le vacche e a mangiare cipolle; le solite metafore furono conservate, ma sgangherate da tutte le parti. Tutto, insomma, naufragava nella caricatura.

E lui ci si divertiva e saggi della sua bislacca produzione artistica leggeva in seno alla solita allegra comitiva di giovani, suoi compagni, destando le risa generali.

Si scriveva al suo tempo di cavalleria? Anche lui volle fare, come il Bojardo, l'Ariosto, etc., un poema cavalleresco, con questa differenza, che invece di cavalieri veri e propri, battaglianti furiosamente in corazza e armati di tutto punto, egli introdusse le mosche. Il suo poema si chiamò *Moscheide* come Omero, del resto, aveva chiamato il suo *Iliade* e Virgilio, il suo, *Eneide*. La lotta non vien fatta dalle sole mosche, però, ma dalle pulci, dai ragni, etc. e con rumore assordante, poiché anche loro, come i celebri paladini, sono forniti di trombe e di corni:

> Formicae, Pulices, Ragni, Victoria clamant.
> Trombettae tararan jam frisolando sonant.

Come è armonioso quell'ultimo verso! Ma lo faceva apposta lui: ogni verso lo curava con attenzione, e ne ricavava certi effetti di suoni, maravigliosi. La caricatura colpiva così più sicura nel segno.

Ma il Folengo tuttavia sentiva che ciò era troppo poco. Aveva in testa un disegno stranissimo: combattere con la parodia, con la caricatura, sotto una forma apparentemente carnovalesca tutto quello che aveva combattuto parte a parte. Dare, sì, bando all'idealismo medioevale, ma fare un poema, in cui qualche personaggio rappresentasse al vivo questo suo intendimento: mettere, sì, in burla la cavalleria, ma introducendovi non le mosche, le pulci, i ragni, etc., ma uomini fatti di carne ed ossa, tratti dalla realtà vera e che della realtà avessero la forte consistenza. E non in armoniose ot-

tave, come avevano fatto e il Pulci e il Bojardo e l'Ariosto. Che seccatura trovare a ogni momento la rima! E poi in italiano no! In latino, in quel suo goffo e sbracato latino. Del resto egli se aveva in testa un poema, questo, però, doveva essere, secondo lui, senza testa e senza coda: un mostro, ma un mostro condotto con tutte le arti.

L'impresa era difficile. Pur egli non si spaurì. Anzi si mise subito all'opera e prima di pigliar penna e calamaio volle vedere come andasse, facendo la prova con la sua allegra comitiva. Mise gli occhi addosso ad alcuni di essa; li guardò, uno ad uno, dalla testa alle piote... Andavan proprio bene: fatti per lui. Ad un, che sapeva aggiustar de' sonori ceffoni a chi lo disturbasse, — di cognome Donesmondi — e ch'era bello, animoso, gagliardo e sprezzante d'ogni pericolo, appiccicò il nome di *Baldus*, trasformazione latina del leggendario Orlando;—a un altro, ch'era alto e grosso come un torrione, e che parlava con una voce da far abbrividire un morto, capacissimo di farvi schizzare con uno scapellotto la testa lontano mille miglia, diede il nome di *Fracassus;*— a un terzo, piccolo di statura, ricciuto, nervoso, agilissimo, scaltrissimo, furfantissimo, con le mani sempre pronte a far sparire per burla o per davvero, secondo i gusti, le cose di tasca agli amici, appiccicò quello di *Cingar;*—a un quarto, brutto, deforme, dal ceffo canino come Pulicane, quello di *Falchettus* e.... così via.

Ci mancava il poeta, l'*Ariosto,* per così dire, di quello strano gruppo cavalleresco, il quale viveva allegramente tutti i giorni e tutte le notti per le vie della grassa Bologna. Trovato! Il poeta lo fece lui stesso, il Folengo, e si chiamò e si fece chiamare da' suoi compagni *Merlino* di nome—il famoso mago che tutti sanno—e *Cocai* di cognome, che in dialetto mantovano voleva dire *tappo*, *sproposito* o qualche cosa di buffonescamente simile. Così il poema, col frontespizio, col nome e cognome dell'autore in... copertina; con tre o quattro personaggi importanti dentro, andò e tornò allegramente per le vie di Bologna, assieme col poeta, il quale ne restava dav-

vero contento. Giuoco d'immaginazione il suo? Ma se i suoi personaggi, tutti e quattro, eran lì, in carne ed ossa, e la baldoria talvolta si faceva udire dall'un capo all'altro di Bologna! Così si decise a stendere in carta il suo poema, e ogni canto, o *maccheronica*, che ne usciva, veniva subito letta in seno alla rumorosa compagnia studentesca. Così passò l'anno 1511 e s'iniziava l'altro del 1512. Di maccheroniche egli ne scrisse diciassette e tutte applaudite da' suoi compagni. Ci mise tutta la sua spensieratezza; tutta la sua vivace e spiritosa anima giovanile; tutto il suo spirito chiassoso e inesauribile. I *menchionazzi* ridevano e rideva pure il Cocai; ma, dentro, l'uomo non rideva. Perché vedete: cinico, furfante, beffardo non era il Folengo o Cocai, come diavolo vogliate chiamarlo. Se considerate per poco il ritratto che di lui c'è rimasto in una terracotta del secolo XVI o in un dipinto ad olio su tela, posseduto dalla Comunale di Mantova, vi accorgerete che faccia di santo certo il Cocai non aveva, ma di furfante neppure. La bocca é lunga come quella de' ciarlieri e de' petulanti; le labbra sono nervose e sottili come quelle de' collerici, ma, nello stesso tempo, pare siano lì lì per increspersi ed aprirsi in una sonora risata; il naso é grande, carnoso, ma con narici larghe e sensuali: sarebbero pronte a palpitare come due tendine in un momento di allegria o di collera; due occhi piccoli, ma che vi guardano così vivamente, che sembrano vogliano scoprire a traverso la vostra faccia di galantuomini quel fondo di malfattore ch'è in tutti voi e... in me pure che ne scrivo. Siete sicuri che s'egli si trovasse davanti a un uomo, che si volesse dar l'aria di persona seria e grave, gli riderebbe sul muso: e che se si trovasse davanti a un uomo prepotente, severo e malvagio, quella faccia così larga e quadrata del Folengo s'allargherebbe di più in una smorfia amara di disprezzo e di sdegno; se non gli sputerebbe in viso, certamente non starebbe lì a tacere, il nostro poeta, o gli volterebbe le spalle e se n'andrebbe via. Gli è che dietro quella faccia se n'a-

sconde un'altra : dietro il buffone si cela l'uomo serio; dietro il collerico e il violento sta lo scettico e lo sfiduciato. Egli, davanti a quell'uomo prepotente e malvagio che ci siamo figurati, non starebbe a tacere e gli volterebbe certo le spalle sdegnosamente : ma, appena arrivato a casa, egli, il Folengo, sicuramente rifletterebbe con malinconia tra sè che la vita, pur troppo, é quella e non la si può mica mutare. La prepotenza, l'ipocrisia, la vigliaccheria, la malvagità ci sarebbero sempre : e forse, dopo coteste amare riflessioni, riderebbe di sé e dagli altri : ma non dimenticherebbe mai il suo rivale. Mi spiego : dietro il turbolento e il bilioso c'é l'uomo torturato da un vivo desiderio di giustizia e di pace. Egli, il Folengo, non è certo Dante, dal volto macro, ossuto, dagli occhi fissi nel vuoto, nell'ideale : si sarebbe fatto cacciare, Dante, bruciare persino e nel caso che non avesse potuto mettere in attuazione pratica quel suo ideale, l'avrebbe attuato artisticamente, chiuso in un poema che fosse la spontanea rappresentazione, la viva confessione della sua anima. Per questo nacque la divina *Comedia.*

Ma il Folengo non aveva la forte volontà de' sensitivi attivi, a' quali appartenne Dante : la sua anima era complessa e difficile come quella de' deboli. Per codesto suo carattere egli, nel 1512. subì una trasformazione. Una trasformazione grave. Alle spalle si sentiva sempre i rimproveri acerbi del padre severo, Francesco, il quale lo voleva richiamare alla vita tranquilla della religione ; egli stesso si sentiva nel sangue l'istinto—sebben passeggero—di dare un addio alla vita e chiudersi in un convento, com'era avvenuto per alcuni componenti la sua famiglia, la sorella e il fratello Giambattista. Si aggiunse poi uno sventurato accidente: uno dei suoi compagni di studio, quello a cui aveva appiccicato il nome di *Baldus*, il Donesmondi cioè, veniva ucciso da un Marescotti , col quale quegli aveva voluto cozzare per l'odio che aveva contro i prepotenti e pel disprezzo in cui teneva ogni pericolo.

Il suo spirito si turbò più profondamente e nel dicembre

di quell'anno, 1512, entrò nel convento di S. Benedetto di Polirone, là dove era già entrato il fratello Giambattista e dove era *cellario* Don Ludovico Folengo.

Ma con quei suoi occhietti vivi, con cui era solito osservare la realtà e scrutare la moltitudine, in mezzo alla quale s'era, giovanetto, lanciato a capo fitto, s'accorse, nel convento, di trovarsi in mezzo a un piccolo mondo di uomini peggiori di quelli che aveva incontrato per le strade di Bologna, di uomini insinceramente religiosi, ipocriti, malfattori, ignoranti e crapuloni: e s'accorse pure di trovarsi davanti a un abate, Ignazio Squarcialupi, tirannico, prepotente, bilioso, dal quale cominciò ad essere stizzosamente e selvaggiamente avversato. Lo Squarcialupi succedeva a Giovanni Cornelio, un abate pio e mite, onde la sua condotta apparve più aspra e più malefica di quanto non fosse in realtà. Il Folengo s'incollerì, disgustato; gli disse in faccia tutto lo sdegno suo; e visto, per compenso al suo nobile sdegno, che l'abate, con decreto pontificio del 1524, aveva accresciuta la sua potenza, e che i pochi suoi partigiani erano stati sbaragliati, si strappò la tonaca di dosso e verso la fine del 1524, o verso l'inizio dell'anno seguente, lasciò il convento e si diede a vagare di qua e di là. Fu prima a Venezia, dove fu accolto dal doge, che gli fece, invano, nutrire qualche speranza di benessere. Poi fu a Roma e dalla famiglia Orsini scelto come precettore di due figliuoli.

Si fece più scettico, più acre, più amaro, ma non abbandonò quel suo spirito vivo, mobile, pronto a cogliere il lato ridicolo delle cose; anzi la sua disposizione alla caricatura si fece più viva e più decisa; il suo spirito d'osservazione più acuto e più penetrante. Entrato, con quella occasione, nella fiorita società di Roma, egli vi portò tutto il suo carattere amaro, battagliero e apparentemente allegro. In cuor suo vedeva tramontare quel tanto di fede religiosa o cattolica che aveva avuto durante la giovinezza; si sentiva penetrato a poco a poco dallo spirito della Riforma e spinto a salutare in Erasmo di Rotterdam il nuovo S. Tommaso d'Aquino.

Ebbe, sì, dei momenti di resipiscenza sicchè, avuto notizia della morte dello Squarcialupi avvenuta nel 1526, successo il sacco di Roma nell'anno seguente, sentì il bisogno di rientrare nella pace del convento; ma, respinto, seguì la sorte della famiglia Orsini, la quale aveva opposta vivissima resistenza alle orde devastatrici. Riprese in esame il suo poema maccheronico, il *Baldus*, lo arricchì di altri canti, modificò certi episodii, mutò veste a' versi, coll'intento di renderli più artistici, v'infuse—come prima non aveva fatto — il suo spirito, qual'era diventato dopo tanti incidenti e la nascita di nuove opinioni religiose, e prima di andare cogli Orsini da Venezia ad Ancona consegnava nell'ottobre del 1530 al suo congiunto Francesco le sue *Maccheroniche* definitavamente corrette. Che cosa di particolare sia avvenuto in seguito a Teofilo Folengo noi non sappiamo. Certo dové stancarsi di quella vita randagia, e dovette sentire il bisogno, giunto alla fine di essa, di liberare nel testo definitivo il suo poema, ch'era stato sempre la sua più dolce tortura. Più che bisogno di Dio, aveva bisogno di pace. Del resto non era più giovane. S'avvicinava a' quaranta anni. Si ritirò col fratello Giambattista al promontorio di Minerva, al capo Campanella, per dar prova di quella contrizione religiosa che effettivamente non sentiva; scrisse l'*Humanità del figliuolo di Dio*, ma « sonacchiosamente, non vi travegnendo il molto raro favore di quelle Madonne del favoloso Parnaso », e perciò in una forma sciatta, dura, scolorita, priva assolutamente di fede religiosa. Il suo era un entusiasmo forzato : ne nacque un aborto uggioso.

Per dare, ancor più, prova della sua conversione compone un poemetto, *Janus*, nel quale si rimorde d'avere scritto il *Baldo* e invoca la protezione de' Gonzaga, e aggiunge ai *Pomiliones* del Fratello alcune cose, scritte durante il tempo che fu presso la famiglia Orsini. Nel 1533 finalmente riuscì a rientrare nel convento di S. Benedetto; fu poi a Brescia e, quattro anni dopo, a S. Maria delle Ciambre, presso Palermo. Il suo spirito s'era placato nella dolce contemplazione

della natura. Finalmente aveva trovato dopo una così lunga e sogghignante amarezza la sua pace. Sperdendosi nella vicina e folta selva di cipressi, egli più volte dovette sostare, come Dante fra i pini di Ravenna, per raccogliere il suo spirito e adorare quelle mute voci che trascorrevano di cima in cima al di sopra del suo capo stanco; più volte incise sulla corteccia degli alberi il nome suo e quello delle Ninfe, solitamente da lui evocate, e più volte guardò rossicare all'alba le cime dei monti che fanno corona alla bella città addormentata. Nel 1878 il La Lumia scriveva che « pure qualche solingo cipresso rimaneva ancora, ultimo residuo di una fitta selva, che si stendeva all'intorno ed era da alcuni anni scomparsa »: ma di nessun cipresso ora io potei vedere traccia in una mia recente escursione. Tutto è sparito: solo di lassù si guarda una valle profonda, ondeggiante di canneti e rumoreggiante delle acque d'un fiume.

Il Folengo non stiè molto in quel luogo: fu costretto, non si sa per qual motivo, a recarsi a S. Martino delle Scale. Se ne addolorò: aveva ancora in mente vivissima la visione del suo verdeggiante romitaggio. Non osò ribellarsi al nuovo ordine; ma disse in versi soavissimi tutta la pena del suo cuore:

Dulce solum, patriaeque instar, mea cura Ciambrae.
Accipe supremum, cogor abire, vale.
Vos rupes atque antra, cavi, gratique recessus,
Quodque horrore nemus, sylva virore places:
Vos vitrei fontes, et amoris conscia nostri
Murmura, perpetuo vere, cadentis aquae:
Tuque mei testata gravem via longa laborem,
Tuque olim sancto, Cellula, culta sene;
Si vestri curam gessi, quidquam ac peregi
Quo facti auctorem fas sit amare boni.
Mantoum aeternis memorate Theophilon annis,
Sitque meae vobis causa sepulta fugae.

E finalmente, passato a Campese, vi trascorse gli ultimi giorni di sua vita, per morirvi nel 1544.

CAP. II.

L'introduzione del BALDUS.

Da un tal uomo nacque un capolavoro, il *Baldus*, che già fin dal titolo sostenutamente breve e semplice, ma irreperibile in tutte le leggende classiche e inconciliabile col dizionario latino, volle avere un' intonazione buffonescamente eroica, così come l'Ariosto aveva apertamente e accortamente mostrato fin dal titolo del suo grande poema la trasformazione ironica, subita dal savio e nobile Eroe della leggenda francese.

E non aveva forse Ennio chiamato semplicemente e brevemente la sua poetica storia di Roma, *Annales*, e Vergilio il suo poema nazionale e eroico, *Aeneis*, e Lucano il racconto sonante della guerra civile tra Cesare e Pompeo, *Pharsalia?* Così pure volle fare il Cocai, perchè—diceva lui tra sè — anche il contenuto del mio poema maccaronico è storico e ha uno scopo nazionale, quello, vale a dire, di magnificare il mio paesello natio, Cipada. Sentimento nazio-

nale, come si vede, ristretto ed angusto, ma non per questo meno grave e sonante come quello de' poeti classici, che l'avevan preceduto.

Veramente il Cocai non prese solo di mira l'eroico, ma anche, e sopratutto il romanzesco, ch'era di moda a' tempi suoi; elemento romanzesco, però, ed elemento eroico egli mescolò stranamente, quando gliene saltò il ghiribizzo: e non contento di aver fatto un tale pasticcio, umiliò l'uno e l'altro, abbassandoli al reale più comune e più plebeo. Del resto, che mi potran dire i critici — rifletteva il Cocai — se anche il Bojardo e anche l'Ariosto, per nominare i più vicini, avevan fuso i due elementi, l'eroico e il cavalleresco? Nel *Furioso* accanto a Ruggiero non c'è forse Orlando? Così pure farò io: il mio protagonista sarà l'uno e l'altro.

Tutti i poeti eroici avevano cominciato il loro racconto con la *proposizione* e l'*invocazione* alle Muse? Anche lui vuol far così: non vuole per nulla trasgredire alle regole della retorica più pregiata. Sarebbe cosa imperdonabile fare altrimenti e glielo dovette tante volte dire, al Cocai, il suo vecchio maestro di Ferrara.

Dunque, leggiamo. Come lui, anche voi vi fate in viso sostenuti e seri alle prime parole. Leggendo, la voce vostra comincia per forza spontanea di cose a essere grave e sonora, e il gesto, con che l'accompagnate, ampio e solenne, come al principio dell'*Eneide*:

Phantasia mihi quaedam.....

Sobrio ed elegante—pensate fra voi—è quel *mihi* posto tra la prima e la terza parola. Staccandole, quel dativo dà al pensiero e all'espressione un'andatura grave e lenta anche nel ritmo. È l'esametro che comincia a svolgersi, a disnodarsi e a piegare con mossa aristocratica e ampia a guisa d'un fiume maestoso.

Ma tutt'a un tratto la vostra faccia da grave qual'era si turba:

Phantasia mihi quaedam *phantastica...*

Avete inciampato in una parola punto classica e che ripete la prima quasi a farlo apposta, quasi a farvene accorti. Vi chiedete rapidamente: — Dove sono? — Ma vi rassicurate subito: seguono altre due o più parole della più schietta latinità e collocate con la più oculata accortezza sintattica :

> Phantasia mihi quaedam *phantastica venit*
> *Historiam* Baldi.

Pigliate, dunque, di nuovo la rincorsa; ma un ostacolo più forte del primo vi dà ne' piedi. A stento riuscite a non perder l'equilibrio per non cadere. Non si tratta più d'una parola punto classica, ma d' una o più parole che vi ricordano stacciatamente il volgare italiano e ancora, più giù, il dialetto di Mantova o quello, ancor peggio, d'un umile e rozzo paesello come Cipada : vocaboli rapidamente e disinvoltamente latinizzati e collocati nel sapiente congegno ritmico dell' esametro con la più severa fedeltà grammaticale e con la più sicura scaltrezza sintattica. Allora ridete: *phantasia* pensate subito che significa *capriccio*, *ghiribizzo*, *minchioneria* o qualche altra cosa di simile. Voi non ve n'eravate accorti prima, e lo stesso poeta era sicuro che quel vocabolo vi sarebbe passato sotto gli occhi inosservato. Ma appunto per questo a breve distanza , come una più forte tirata d'orecchio, vi ha fatto inciampare nell' altro vocabolo della medesima radice: *phantastica*. Dunque, non realmente *minchioneria* , *ghiribizzo* , ma per giunta *phantastica:* insomma una vera, profonda, eccessiva *spiritosaggine*.

Il giuoco, così , condotto con la più grande e solenne serietà , s' alterna continuamente e procede sempre più serrato, facendo seguire a vicenda , ma sempre tutto d' un sùbito , vocaboli classici e vocaboli dialettali latinizzati. Un sostantivo ciceroniano e virgiliano , vestito d' ampia toga o

d' armatura romana, va a braccetto con un aggettivo, che veste de' miseri panni d'un uomo del mercato o d' un contadino de' nostri paesi. Ricordate l' esilarante *Peppino* del *Carnevale di Torino* vestito da romano? E che andatura guerresca si vuol egli dare! Come disinvoltamente vuol portare in capo il cimiero di Marte! Si fa la voce grossa persino: sembra o vuol sembrare una voce di ferro. E allora voi non riuscite più a comprimervi lo stomaco e una clamorosa risata schizza via dalle vostre labbra come un razzo. Non ne potevate più!

Ma il vostro non è poi un riso spensierato. Sembra così da principio e vi sembrerà così anche in seguito, ma esso non scaturisce da contrasti esteriori, materiali, superficiali: da parole più o meno bassamente latinizzate; da motti più o meno spiritosi; da frizzi più o meno pungenti. Non è il vostro, insomma, un riso fisiologico, ma psicologico anche e riflessivo: anzi questo precede quello, il primo, e se non lo precedesse, se non ci fosse, voi vi stanchereste a ridere. Ride internamente la vostra coscienza, l' uomo morale che dentro di voi si nasconde, l'uomo intellettuale che nella vostra mente si cela. Con questa differenza: che il poeta se si fermasse solo al contrasto interiore, potrebbe provocare il vostro sdegno, il vostro disgusto, perchè sdegno e disgusto c'é dentro di lui, ma non vi farebbe ridere. Il Cocai fa l'uno e l'altro poichè il suo comico scaturisce prima delle cose che dalle parole, prima dal pensiero che dall' espressione. E poichè, il poeta, della cosa o del pensiero s' indugia ad esagerare, deformando, quelle parti che più prestamente vi dànno nell'occhio, voi non sapete, non avete dove più in basso arrivare. Il comico ha toccato l'ultimo fondo. Diventereste oziosi e insipidi se continuaste a scavare sempre più, come diventereste involontariamente ridicoli se, per rendere più alto un vostro sentimento di sublime, tentaste di mettere una scala a piuoli sulla vetta d'un'altissima montagna.

Phantasia mihi quaedam phantastica venit
Historiam Baldi grossi cantare camaenis.
Altisonam cius famam, nomenque gajardum
Terra tremit, baratrumque metu se cagat addossum.

L'allegra volgarità dell' ultimo esametro vi fa persuadere che l'aver voluto, il Cocai, rispettar le norme della retorica ha manifestamente lo scopo di fregarsi di quelle norme stesse. E vi s'affaccia subito in mente il sospetto che il poeta faccia questo non per un capriccio, non per una semplice *phantasia phantastica*, ma per un qualche scopo serio. Nulla però vedete ancora chiaramente.

Ed ecco: il Cocai si è burlato dell' abitudine di far la *proposizione* e ora insiste a voler seguire con la più severa scrupolosità le norme della retorica. E passa all'invocazione delle Muse. Voi ricordate tutte le specie d' invocazioni, incontrate variamente nei poemi eroici e persino in qualcuno di carattere non pagano, ma profondamente cristiano: la divina *Comedia*. E sapete in ispecie, benissimo, quella famosa, che nell'*Aeneis* segue alla *proposizione:*

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidve dolens pietate regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire labores
impulerit.....

Così invoca Vergilio con accoramento nella parola velata. E appunto perchè sa, il Cocai, che quelle invocazioni sono vive nella vostra memoria, egli vi dice la sua; perchè, vale a dire, voi possiate vederne la diversità e rilevarne d'un subito il contrasto. Per ciò ridete: le Muse del Cocai non si chiamano Calliope, Talia, Clio, etc. etc. Anzi una di esse, la seconda, è chiamata latinamente *menchiona*. Le sue Muse portan nome di *Gosa, Comina, Striax, Mafelina, Togna, Pedrala*, e ognuna intitola di se stessa, come si vedrà in seguito, il proprio rispettivo gruppo di cinque libri di maccheroniche.

Le Muse, dunque, del Cocai, anche non considerando gli appellativi ridevolissimi, con cui le accompagna — *bertuccia* e *scimmia* è chiamata la prima — portan nome di donne mercatine o peggio. Udite :

Sed prius altorium vestrum chiamare bisognat.
O macaronaeam Musae quae funditis artem.
An poterit passare maris mea gundola scoios,
Quam recomandatam non vester aiutus habebit.
Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Thalia,
Non Phoebus grattans chitarinum carmina dictet,
Nam si tantarum penso variamina rerum,
Nil facit ad nostram Parnasi chiachiara pivam.
Tantum veridicae Musae, doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala
Imboccare suum properent macarone poetam,
Dentque polentarum mihi quinque vel octo cadinos.

Il comico non sta solo nell'opposizione d'un mondo volgare e plebeo contro un altro nobile e serio. Se così fosse, avremmo un comico d'appicciatura oltre che pensato e voluto, senza un fondo nuovo e positivo ; un comico , vale a dire, derivante solo dallo studio riflesso dell'espressione esteriore. Qui, davanti a quei versi, non ridete solo perchè invece della parola solita di *nave* o *barca* di dantesca memoria trovate *gundola* , o perché vedete quel *mihi* ripetuto con forza , o *chitarrinum* in vece di *cetra*, o quei nomi volgari di donne, o perchè , in fine , v' imbattete in quella grossolana parola di *macarone*.

Se si trattasse solo di questo , il Cocai non sarebbe un grande artista. Noi non avremmo fatto un passo innanzi dalla pubblicazione del *Morgante*, dove, ad esempio , troviamo di queste espressioni :

Tu se' colui, che il mio legno movesti,
E insino al porto aiutar mi dicesti (III, 1);

oppure :

> Tu che al principio movesti mia barca.
> Tu sia il nocchier intento sempre e fisso
> Alla tua stella, e la tua calamita (II, 1),

o simili. Anzi avremmo fatto un passo indietro, chè s'aggiungerebbe l'insipidezza di far latine certe parole col semplice scopo buffonesco di far ridere.

Ma il Cocai è un artista, poichè non si limita a quello; anzi quello non è che uno scopo del tutto secondario: ma si limita a concepire in modo grossolano e plebeo ciò ch'era stato immaginato in modo nobile e serio. La *nave* si trasforma, e latinamente per giunta, in *gundola*, e la trasformazione in tanto è comica in quanto sta a indicare un particolare oggetto, che solo trovasi in certi dati e particolari luoghi, nei canali di Venezia. Il Cocai vi conia la parola latina, a similiglianza cioé d'una lingua che, appunto perchè è morta, non può indicare se non quegli oggetti che da tutti sono conosciuti attraverso i classici e il dizionario. Non *cymba*, dunque, nè facendo latina la parola *barca*, ma *gundola* e solamente questa. E ci sentiamo d'un tratto portati a Venezia, proprio lì, perché le gondole solo lì esistono, mentre se ci fosse stata latinizzata la parola *barca* noi non avremmo avuto che l'impressione vaga di trovarci in un luogo qualunque. E qui sta il contrasto. Chiamate in latino uno di quei tanti strumenti di moderna invenzione: fareste ridere non per la parola in sé, ma per l'anacronismo che sorgerebbe. Io, per me, leggendo *gundola*, veggo rapidissimamente le acque placide e tremolanti d'un canale veneziano.

Febo non è più il gran signore delle Muse, che canta secondo i poeti, sulla cetra d'oro: ma diventa uno strimpellatore di chitarrino scordato: e il canto che si leva dal Parnaso, dove le nove vergini danzano in coro sotto la guida del biondo Iddio, diventa una *chiachiara*, che naturalmente non conviene al suon della grossolana piva del nostro poeta mac-

caronico. Nè trovasi qui soltanto quest'atteggiarsi dell'immaginazione del Cocai. Si trova dappertutto: e appunto per ciò il *Baldus* ha un medesimo e fondamentale movimento lirico. Sapete che l'alba è immaginata da' poeti classici in una folgoreggiante quadriga che, guidata da Febo, vola per le vie del cielo. Il Cocai, al solito, rispetta anche lui quell'immagine, ma la strappa dal cielo per dir così, e la trae in terra, spogliandola di tutti gli ornamenti fantastici e rivestendola... della nudità più sfacciata del reale. Epperò: il mare, da cui s'immagina levarsi la quadriga, diventa *stalla*. E non basta: chè il caricaturista, come si sa, allunga sproporzionatamente ciò che più vi colpisce, e carica le tinte. Febo guida i cavalli? Diventa allora un cocchiere, che scioglie dalle mangiatoie i cavalli e, agitando minaccioso la frusta, li sferza a corsa sfrenata.

Phoebus ab undarum stallis, crepiisque cavallos
Solverat: et crollans scoriadam saepe minantem,
Sferzat eos, caelique facit sgombrare terenum...

Ricordate l'immagine dell'Ariosto?

Ma poi che il Sol con l'auree chiome sparte,
Dal ricco albergo di Titone uscìo,
E fe' l'ombra fuggire umida e nera (VIII, 86...

Ora c'è una distanza enorme. Le metafore restano nel *Baldus*, ma non sono espressioni vere e proprie della fantasia, non son linguaggio immediato d'intuizione: restano metafore, rapporti ideali, cioè, privati di qualunque interior significato, e perciò si riducono a semplici nomi, come nel caso seguente:

Jamque visentinis exibat *Phoebus* ab alpis.
Cuius erat facies tavulazzo largior illo,
Quem ballestrerij totum veretonibus implent.

Anzi la metafora ci sta per essere irrisa :

> Sol maris interea stancus se tuffat in undas:
> Lassaratque suo pregnam lusore sorellam.

Ma perché questo? Forse perchè il Cocai s'era solo prefisso di mettere in burla l'ornamentario della poesia classica? Sì, per questo, ma questo non é il motivo predominante, non è la molla principale che fa vibrare l'immaginazione del nostro poeta. C'è un motivo più profondo perchè più spontaneo : quello sarebbe un motivo riflesso; quest'altro è puro invece d'ogni riferimento intellettuale; ed è che il Cocai ha una natural disposizione a descrivere le cose quali egli le vede nella più comune realtà, nella loro più evidente verità. Non fotografa, chè allora non sarebbe artista; ma pur vedendo le cose, spoglie d'ogni rapporto ideale, dà loro, esprimendole, quei particolari atteggiamenti, quelle particolari luci e ombre, che provengono dal suo diverso modo d'intuire. In quegli atteggiamenti e in quelle luci e ombre, che a poco a poco rileveremo, sta la fantasia del Cocai. Questi ha lo sguardo fisso al reale : guardate quegli occhi piccoli e acutissimi. Se ne solleticate l'attenzione, vi si ficcano dentro l'animo e vi frugano dappertutto. Invano—permettetemi il paragone—invano salite a un'alta finestra e lo chiamate a nome, il nostro poeta, perchè distragga lo sguardo, che ha, per esempio, fisso su un bel tipo che gli sta davanti. Non vi dà ascolto beffandovi, ma senza alzar gli occhi in su.—Vieni a vedere qui, gonfianuvole che sei!—Il suo mondo è qui, sul terreno, solamente qui : il resto son bolle di sapone; non c'è consistenza; se ci soffii ancora, si rompono e ti resta solo sulla mano, se sei riuscto ad acchiapparne una, ti resta solo un po' di bava. Ecco perchè egli mette in burla le metafore di tutti i poeti; ecco perché ritrae le cose della realtà e solo quelle, infondendole, però, di tutta la vivezza, di tutta la freschezza e l'agilità della sua fantasia. Febo che suona il chitarrino vi trasporta in una bettola, dove un povero diavolo, per cam-

pucchiare, vi canta sa lui che vecchia storia, pizzicando le corde d'un vecchio strument>. E se, altrove, Febo è assomigliato a un cocchiere, vi accorgete che la parodia non è fredda e scipita. Essa è nutrita di verità e di vita: di Febo vi resta solo il nome fra le mani, ma vi par di udire il cocchiere schioccar la frusta, gridando a' passanti di tòrsi di mezzo. Quel *saepe minantem* vi fa proprio udire gl' iterati e rabbiosi incitamenti de' soliti vetturini. Per me, ho l'illusione di trovarmi in una piazza popolata di Napoli, quando tutt'a un tratto una carrozza slanciata a corsa vi passa d'accanto, scansandovi a mala pena e facendo sfollare d'un subito la piazza. E notate lo *sferzat* che viene dopo il *saepe minantem*. Accade proprio così: il cocchiere grida e gridando si curva per sferzare i cavalli. Il *cielo* naturalmente diventa il luogo della corsa: il *terreno*. Il Cocai ha messo le due parole vicine perchè balzi subito il contrasto.

Sì; la faccia del sole, di Febo, è paragonata a un gran pezzo di tavola rotondo, che i balestrieri pigliano di solito come bersaglio. Ma non per farvi ridere solamente dice così. C'è un motivo ed esso sta tutto nell'osservazione immediata, a cui è stato abituato l'organo visivo e... mentale del poeta. Il Cocai ha visto che all'alba, quando il sole spunta di sulle montagne, appar più grande per un'illusione de' sensi e siccome non è ancor ricco di raggi sembra un grande e pallido disco di tavola. Accorgersi di questo e ricorrere con la mente ai bersagli de' balestrieri di simil forma è tutt'uno pel Cocai. Ed ecco l'immagine viva che n'è scaturita.

Ora nello stesso caso ci trovavamo a proposito dell' invocazione alle Muse. Tutto è materializzato. Non siam più davanti alle immagini de' soliti poeti, i quali si figuran di farci credere che l'ispirazione passi come un soffio invisibile e misterioso dallo spirito delle Muse a quello di loro. Altro che soffio invisibile e misterioso! Qui, le Muse dànno a mangiar maccheroni o gnocchi e cucchiajate enormi di polenta al nostro Cocai e questi ha tutt'altro che l'aspetto pal-

lido o magro de' soliti poeti: è allegro e rubicondo e la sua pancia è come un barilotto e in una mano tiene un fiasco di vino. Altro che cicale, le quali si nutrono di rugiada. Vino, vino e di quello schietto! Queste sono le *veridicae* Muse, le sorelle de' veri poeti. Abitano anche loro l' Olimpo, ma la loro montagna non è rocciosa, nè di sostanze calcaree; ma di formaggio di tutte le sorta. Altrimenti che ci starebbero a fare lì sopra?

> At nos de tenero, de duro, deque quemezano
> Formajo factas illic passavimus Alpes.

Vedete: non sono de' luoghi immaginari: esistono. Vi dice il nome, persino: le Alpi. Ma quello ch'è più incredibile—ma il Cocai giura ed è disposto, come Scevola, a metter le mani sul fuoco—è che da codeste montagne vengon giù di fiumi brodo, che alle falde formano dei veri laghi e mari pieni d'ogni ben di Dio:

> Credite quod giuro (neque solam dire basiam
> Possem per quantos abscondit terra tesoros)

(tra parentesi: il Cocai non crede che ci possano essere tesori nascosti in terra: i minchioni possono crederci!)

> Illinc ad bassum fluitant cava flumina brodae,
> Quae lagum suppae generant, pelagumve guacetti.

E le Muse, si capisce, non se ne stanno a suonar la cetra, ma chi con reti fatte di salsiccie va a pescare in quel lago ogni ben di Dio, gnocchi, frittelle, torte e tortelli; chi grattugia in vetta il formaggio; chi con le dita fa maccheroni, chi attizza il fuoco, chi assaggia come sa di sale il brodo mentre il fumo, ch'esce da mille caldaie, ingombra fino il cielo.

Si potrebbe dire: non è la prima volta che si sia im-

maginato un tal luogo beato. È vero. In qualcuno de' *fabliaux* del Dugento all'incirca si narra di un peccatore che, beato lui, fu mandato a espiare i suoi falli in un luogo simile a quello descritto, posto in una terra lontana e straniera, benedetto da Dio, e chiamato il paese della Cuccagna, dove « sur tous les chemins et dans toutes les rues sont des tables dressées où l'ont vient librement s'assevoir; des boutiques ouvertes où l'on peut prende sans payer ». E lo stesso Boccaccio fa descrivere, in una sua novella, da Maso del Saggio a quel minchione di Calandrino un luogo simile, chiamato *Bengódi*. Ciò è vero, ripeto. Ma non neghiamo l'originalità al Cocai. Bisogna vedere qual differenza corra tra la descrizione del poeta nostro e quella anteriore ad essa. Ed ecco. Maso, trovandosi nella chiesa di S. Giovanni assieme con un suo amico, s'accorge di Calandrino, il quale guarda certi dipinti. Finge allora di non avvedersene e con una incredibile serietà narra all'amico, ad alta voce, di certe pietre preziose, che si trovavano in un certo luogo e avevan de' poteri miracolosi. « A' quali ragionamenti Calandrino posto orecchie »—scrive il Boccaccio — « e dopo alquanto levatosi in piè, sentendo che non era credenza, si congiunse con loro, il che forte piacque a Maso: il quale, seguendo le sue parole, fu da Calandrino domandato dove queste pietre così virtuose si trovassero. Maso rispose che le più si trovavano in Berlingone, terra de' Baschi »—ecco perchè precedentemente al Boccaccio si diceva dai *fabliaux* che quel paese si trovasse in luogo straniero e lontano— « in una contrada che si chiamava Bengòdi, nella quale si legano le vigne con le salsiccie, et avevasi un'oca a denajo et un papero giunta: et eravi una montagna tutta di formaggio parmiggiano grattuggiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni e raviuoli, e cuocerli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva: et ivi presso correva un fiumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciol d'acqua ».

Confessiamo che qui il Boccaccio avrebbe dovuto rendere più viva la scena: immaginare che Maso parlasse in prima persona: rappresentarci grado a grado la sempre crescente sorpresa di Calandrino; darci, quindi, un dialogo rotto tratto tratto dalle curiose esclamazioni del pittore credulo, — ciò avrebbe più bello quell'episodio. Ma non riesce questo a danno poi della novella: qui son da scrutarsi piuttosto i caratteri se siano vivi. E che tali siano essi io non c'è bisogno che dimostri; ma è giusto osservare che quell'episodio mentre qui, nella novella del Boccaccio, ha una secondaria importanza, nel *Baldus*, in vece, del Cocai ne ha una grandissima: quella di descrivere al vivo la dimora delle nuove Muse perchè il lettore ci creda: ci creda, ma se ne burli, perchè nè noi siamo tanti Calandrini—e il poeta lo sa—nè il Cocai è Maso del Saggio: questi ha da parlare con finta serietà; quegli, invece, con serietà e buffoneria. L'una e l'altra si fondono non solo nell'espressione interiore, ma anche in quel suo solito latino, impasticciato di parole classiche e di parole maccheronicamente latinizzate. Non però impasticciate a casaccio. Vedremo come.

Ipsae habitant Musae super altum montis acumen.
Formajunque tridant gratulis retridanque foratis.
Sollicitant aliae digitis componere gnoccos,
Qui per formajum rigolantes forte tridatum
Seque rivoltantes de summo rupis ad imum,
Deventant instar buttae ventramine grosso.
O quantum largas opus est aperire ganassas,
Quum quis vult tanto ventronem pascere gnocco!
Squarzantes aliae pastam, cinquanta lavezos
implent pampardis, veteres dixere lasagnas,
Ast aliae nimio dum brontolat igne lavezus,
Stizzones dabanda tirant, sofiantque dedentrum.
Saepe foco nimio saltat brodus extra pignattam
Una provat sorbens, utrum pannada saletur.
Una focum stizzat, stimulatque ac mantice boffat.
Tandem quaeque suam tendit compire facendam,
Qua propter videas centum fumare caminos,
Milleque barbottant caldaria sicca cadenis.

Avete visto? Quello che mancava alla scena del Boccaccio lo ha dato il Cocai, qui. Essa non è vista in blocco, ma nei più minuti particolari e ciascuno di questi particolari inseguito nelle situazioni più evidenti e più vive. Niente sfugge agli occhi mobilissimi, ma acuti, del nostro poeta. Il quale rompe quella parola generica *genti*, usata dal Boccaccio, e ogni pezzo di essa l'affaccetta in tanti modi.

Ed ecco seguirsi tante e tante volte gli *aliae* a indicar non solo persone diverse, ma scene anche e piccoli particolari di queste scene. Si direbbe che quelle brave massaie noi le vediamo all'opera una ad una. Ciò che prima era generico qui s'individualizza; ciò che prima era indeterminato, qui si determina in uno aspetto caratteristico; ciò che prima era sommario qui si particolarizza; e ogni particolare lo cogliete in tutta la sua interezza e verità. *Verità*, ho detto; perchè quelle donne, delle quali una tira da parte i tizzoni ardenti, un'altra soffia col mantice, una terza vigila se il brodo bollendo salti fuori dalla piguatta, mentre altre e altre ancora chi prepara la pasta, e chi fa un rumore forsennato grattuggiando, e chi con celerità di dita fa gli occhi; quelle donne, dico, voi giurereste di averle vedute in cucina e in proporzioni minori di numero a casa vostra. Ma non fotografa, dissi; se così avesse fatto il movimento non ci sarebbe stato. Avreste veduto quelle donne in atteggiamento rigido. Invece le vedete muovere: maravigliati e allegri. Maravigliati perchè, se per poco vi dimenticaste il latino strambo e l'intenzione comica del poeta, voi avreste la seria illusione di trovarvi a leggere una delle pagine d'uno dei nostri moderni e più grandi scrittori così detti *veristi*. Ma c'è il latino strambo che di tratto in tratto vi ballonzola davanti e sparisce per ricomparire ancora più buffo e più grottesco. Ogni trocheo, alla fine di ciascun verso, proprio lì dove finisce il ritmo e la vostra voce e il vostro sguardo si fermano, è rappresentato da una parola stranissima. E poi c'è il fantastico: le Muse, le montagne di formaggio, il lago di brodo: cose impossibili. Ma le potete toccare con mano. Perchè?

Perchè tutto quel pasticcio, tutti quei versi maccheronici, grassi e grossi come gli stessi gnocchi che son descritti, sono stati voltati e rivoltati in mente dal poeta con la più grande serietà ed espressi con la più sicura accortezza artistica. Nel primo non si contenta di dire—come fa il Boccaccio—che la montagna era alta, mal vi fa sentire e vedere l'altezza attraverso la sapiente collocazione delle parole del secondo emistichio. Dopo il *super* pone l'*altum*: vi vuol trattenere prima d'arrivare alla fine del verso, perchè possiate misurarne l'altezza: e non fa subito seguire *acumen*, ma fra questo sostantivo e l'aggettivo pone *montis*. All'*acumen* dovete arrivarci all'ultimo. E quando vi siete arrivati... ah! emettete un sospiro:

Ipsae habitant Musae super altum montis acumen.

Osservate il secondo verso: dopo *formajumque* v'imbattete in quattro parole, in ognuna delle quali trovate la *r* e nelle prime tre il gruppo *tr* o *gr*, accompagnato con insistenza ancora da qualche dentale tenuo o media. Ne nasce uno stridore assordante e confuso.

Il terzo verso quasi tutto dattilico vi dà l'impressione di quella rapidità delle dita addestrate nel fare gli gnocchi; mentre il Boccaccio dice solamente: « stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni ». Gli gnocchi che si precipitano dall'altezza della montagna, rotolando giù giù ingrossandosi sempre più per il formaggio grattuggiato che incontrano, sono seguiti in tutta la loro corsa da quei due participii: *rigolantes* e *rivoltantes*, sino in fondo alla rupe: quei participi vi fanno arrivare un po' tardi alla fine del sesto verso. Ma è naturale: la montagna è alta e i maccheroni, rotolando, devono fare molta strada. Dapprima la corsa è celere. E si capisce: sono ancora snelli e non han toccato il cacio grattuggiato; ma poi rivoltandosi in esso sempre più, la corsa si rallenta perché diventan grossi così e finalmente giungono

giù. Quell'*ad imum* per ciò è messo in fine al quinto verso.

E così via: le terminazioni in *at* dei tre verbi che si seguono a breve distanza nel verso seguente vi fanno sentire con evidenza le azioni volute esprimere dai tre verbi:

Una focum stizzat, stimulatque ac mantice boffat.

Anzi quel *boffat* non è altro che il fatto fisico del soffiare tradotto in una parola nuova di zecca.

Non c'è bisogno ch'io mi fermi ancora in questa descrizione. Si vede chiaramente: il nostro poeta è un verista per eccellenza: è, vale a dire, un artista. Sforzatevi a dimenticar quei versi: non ci riuscireste. Ciascun particolare rimane vivo nella vostra mente e in quello speciale atteggiamento datogli dal poeta. E questo è spiegabilissimo: la poesia del Cocai è densa di fatti, di cose, di determinazioni concrete. Vi parla a tutti e cinque i sensi, È un *verismo* — non mi si condanni la parola! So ch'è una parola priva di vero significato estetico e filosofico; so che non è una categoria artistica; ma ormai essa, come *romanticismo*, *classicismo*, etc., corre per le bocche di tutti e tutti sappiamo che cosa si voglia dire con quella parola — è un *verismo*, dunque, così pieno di vita, così schiattante di salute, e, lasciatemi dire, così grasso e rubicondo, che si mantiene ogni scena nella vostra mente sempre con la sua stessa freschezza immediata. Via le metafore! Via i sentimenti fittizii! Nutritevi non di parole astratte — sembra dire il Cocai — ma di parole concrete. Nutritevi di pane, non di liquori eccitanti perchè vi vengan le immagini all'estro intorpidito: nutritevi di pasta, non di rugiada o di vento come le cicale, o poeti oziosi! Anzi nutritevi di que' maccheroni grossi così, quanto un pugno. Empitevene la pancia e poi poetate come me. Ecco la mia arte:

Hic macaroneas igitur pescavimus artes.

Vedete come voi, o poeti, siete diventati pallidi, stremenziti, con la voce fioca? Qui, guardate qui: vedete come rotonda è la mia pancia? Sembra un barilotto.

> Hic me panzificum statuit Mafelina poetam.
> Hinc hinc mysterum est nostrum chiamemus aiutum.
> Hinc mea piuguiferis calchetur panza fojadis:
> At bressana prius mandet Valtroppia Gosam:
> Gosam, quae dudum fuit abbadessa stryarum.
> Cui macaroneae datur omnis gloria primae.

L' ispirazione, dunque, non ha più a venire dal cervello, ma dallo stomaco: ecco la risoluzione della sua nuova poetica. Togliersi le lenti; guardare con occhi nudi la realtà o, meglio, fornirsi d'un microscopico perchè certe piccole cose fossero viste bene: ecco quel che faceva il Cocai e voleva in cuor suo che gli altri facessero.

CAP. III

Il Realismo.

L'alba.

Siam, dunque, venuti a rilevare una delle principali caratteristiche della poesia di Merlin Cocai. Essa è materiata di cose, di fatti ; rifugge dalle immagini, e se esse ci sono stanno in contrapposto a quel mondo, già ritratto con la più perfetta evidenza e con la più sfacciata verità. Per questo quelle immagini son deformate: il Cocai vuol farne vedere le differenze. Quelle immagini si riflettono, si guardano in uno specchio tutt'altro che limpido, poichè esso è andato per le mani ruvide e sudicie della realtà, e si vedono, necessariamente, diverse di prima, grottesche e deformi ; e il lettore ride, ma rimane anche sorpreso di trovarsi davanti a uomini e cose rappresentati con la più animata naturalezza.

Vuol descrivere l'alba ? Non ha bisogno di ricorrere nè

all'ornamentario classico nè a quello, precoce, dell' arcadia. Egli vuol rappresentarci l'alba e darci il sentimento di essa cogliendola nei particolari più umani e più comunemente veduti: il ripigliare che tutti fanno, allo spuntar del giorno, de' proprii affari e delle proprie faccende:

Quisque suas repetit, velut est usanza, facendas:
Ad libros revocat studii campana scolaros;
Cortesanus adit cortem properante chinaea;
Causidicus remeat sassini ad jura palazzi;
Percurrens urbem Phisicus contemplat orinas;
Scribere vadit adhuc macaronica verba nodarus;
Fornari furnos repetunt, fabrique fusinas;
Barbesus suos tornat mollare rasores.

Ecco, dunque, in che consiste l'alba: nel movimento vario e tumultuoso di tutti gli operai e di tutti i professionisti: l'avvocato che si reca alla corte d'assise; il medico che va di qua e di là per la città a far le sue visite; il notaio che torna a stendere contratti; i fornai che tornano al lavoro; il barbiere che riprende la solita vita, affilando i rasoi. Persino non è dimenticato lo scolaro che, al suon della nota campana, si veste, si mette a tracolla la sua cartella e via a scuola. Ma ciò è detto con vivezza di particolari; il poeta, della cosa, coglie il movimento più vivo. Il medico è visto in quel caratteristico momento di contemplare le urine; il notaio in quello di scrivere il suo solito latino macaronico; il barbiere nell'altro d' affilare i rasoi perchè tutto sia pronto, durante la giornata, e non si perda tempo quando verranno i clienti. Qui sta l'arte del Cocai: nel metterci il sentimento suo nelle cose, pur ritraendole dalla realtà. Se il nostro poeta non dovesse irridere le solite maniere dell'arte del suo tempo, egli toglierebbe alla sua descrizione quel tanto di comico che per necessità vi si trova e ce ne darebbe un'altra non meno viva, ma profondamente seria. Se egli fosse vissuto qualche secolo dopo, ci avrebbe dato dei versi simili a quelli del *Mattino* del Parini. Ricordate?

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba
Innanzi al Sol, che di poi grande appare
Su l'estremo orizzonte a render lieti
Gli animali e le piante e i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
Letto cui la fedel sposa e i minori
Suoi figliuoletti intiepidir la notte;
Poi sul collo recando i sacri arnesi
Che prima ritrovâr Cerere e Pale,
Va, col bue lento innanzi, al campo e scuote
Lungo il picciol sentier da' curvi rami
Il rugiadoso umor che, quasi gemma,
I nascenti del Sol raggi rifrange.
Allora sorge il fabbro, e la sonante
Officina riapre, e all'opre torna
L'altro di non perfette: o se di chiave
Ardua e ferrati ingegni all'inquïeto
Ricco l'arche assecura, o se d'argento
E d'oro incider vuol gioielli e vasi
Per ornamento a nuove spose o a mense.

Molti particolari di questi versi coincidono con quelli poc'anzi rilevati nella descrizione del Cocai, perchè tanto questi che il Parini nacquero dall' osservazione fresca e spontanea della realtà, perchè entrambi sono fra i più nativi rappresentanti del naturalismo. L'atteggiamento che dovea prendere l'uno e l'altro era, necessariamente, diverso per ragioni storiche ed estetiche. Il solo ideale del Cocai é distruggere con la beffa il mondo convenzionale e metaforico della poesia d'allora e ritornare alla cruda osservazione della realtà. L'ideale del Parini é, va bene, bandire l'oziosaggine della poesia arcadica, è, va bene ritornare all'osservazione della realtà: ma v'è ancora un altro ideale, da cui quello scaturisce, ed esso è riposto in una vita proba, onesta e sincera.

Ecco perchè s'indugia a seguire nel suo cammino il *buon villano;* ecco perchè s'indugia a rilevar lo zelo pacifico del fabbro. Il Parini, osservando la realtà, si fa pensoso in volto; e rilevando certi contrasti non ride: sorride e amaramen-

te. Il Cocai, invece, osservando la realtà, si dimentica in essa, entra nelle cose stesse, parla con la loro voce, e rilevando certi contrasti non sorride, ma prorompe in una risata e allegramente.

Ma ciò è naturale : nel cuor del Parini c'era un tormento : il desiderio che una nuova coscienza si svegliasse e secondo il suo ideale, fatto di onestà e di probità. In quello del Cocai c'era pure un tormento : il desiderio che la vecchia coscienza si disolvesse, che il vecchio mondo rovinasse. E all'opera egli si mise con rabbiosa e mordace allegria ; il riso gli servì da piccone. Il Parini si mise all'opera di riedificazione , invece, con calma e austerità. Avrebbe voluto egli fare in fretta, con foga e con temerità ; l'intelletto predominò su quel sentimento e lo temperò col sorriso.

L'idillico

Che cosa può diventare l'idillico nelle mani d'un poeta come il nostro Cocai ? Esso perde l'accorata mestizia di Vergilio ; l'elegante freschezza del Poliziano ; l'immediata naturalezza dell'Ariosto ; la sdolcinata preziosaggine dei poeti precocemente arcadici ; ma acquista la forza della realtà e e l'evidenza della verità. Non i soliti boschetti, con le solite siepi e le solite fontane gorgoglianti all' ombra ; ma la campagna con le sue lattughe , i suoi finocchi . i suoi cavolfiori. Non rifugi di pace, odoranti di rose e ombreggiati da frassini ; ma le mangiatoie puzzolenti, le capre e le vacche impiastricciate la coda di sterco, i porcili rumorosi di grugniti, i pollai e i mucchi di concime. Non i soliti pastorelli che cantano in versi armoniosi, guidando col vincastro il proprio armento, ma veri e propri contadini e pecorai rozzi, semplici, idioti, dalle mani larghe e callose, tutti sporchi, che sitono di becco le mille miglia lontano. Se vi avvicinate a loro sentite un nauseante odor di cipolle

uscir loro dalla bocca. Sono poveri, sebben felici; ma felici perchè pazienti. Qualcuno non ha più di nove pecore, di sette capre, d'una vacca, d'un porcellino, d'una gatta e d'un pollaio. Uno fra questi è Berto, di cui avremo più avanti bisogno di tornare a parlare. Nella sua casa ci sta tutto: la mangiatoia e il letto, rappresentato da un'fienile; l'asino e il porco; la gallina e la vacca. Vedete pendere dal soffitto di quella casa fasci di agli e d'arute; su una parete senza intonaco qualche paniero, pieno di formaggio, o qualche cestella con cinque o sei uova dentro.

Ogni detto di Berto è reso con colorito vivo e sorprendente; ogni atto scrutato nel particolare più proprio. Deve egli mungere il latte a una capra per ristorare le forze d'un' ospite? Il nostro poeta ne osserva ogni più piccolo movimento: con le manacce lorde di sterco, il villano si avvia alla stalla; afferra per le corna la capra, indietro la tira, e comandatole nel suo linguaggio d'alzar la gamba sinistra, munge dalla mammella il latte, che destramente vien fatto raccogliere in un bicchiere.

> ... et latis manibus laetamine bruttis,
> Se viat ad stallam: de qua per cornua capram
> Retro tirat gambamque iubens alzare sinistram.
> Distentas mungit bursas, coppamque recenti
> Lacte novam complet.....

Chi ricordi la poesia di Virgilo, sa con quanta lestezza è detta una simil cosa.

Ma dissi poc'anzi che il Cocai non si contenta d'entrare in seno alle cose, ma anche di parlare con la loro voce; vorrebbe anzi che le cose parlassero in sua vece. Egli non aggiunge nulla; lascia stare il fatto fisico tale quale è in natura. Si direbbe quasi che il Cocai, se potesse, invece di darci in parole il canto della gallina o del gallo, introdurrebbe gli animali stessi a parlare a voi con la loro natural voce: ma appunto in questo voler riprodurre onomatopeicamente il fatto fisico sta la vivacità dell'arte del Cocai,

specialmente se pensate che la riproduzione vien fatta con un latino goffo e sbracalato. Anche il Meli, che, parlando del Cocai, insistentemente mi torna alla memoria forse perchè entrambi sentiron la natura quale essa è e non quale degli spiriti fittizii vogliono che sia; anche il Meli talvolta riproduce onomatopeicamente le voci delle cose. Ricordate il *ci ci* degli uccelli? Ma c'è una differenza profonda. Il Meli qui riproduce il fatto fisico per un intimo sentimento di grazia birichina, il Cocai invece per un intimo sentimento di buffoneria: egli tien presente il ricordo delle maniere ricercate dei poeti anteriori a lui, e per ciò, per farne risaltare il contrasto, egli oppone all'esagerata amplificazione la nuda rappresentazione del fatto fisico. Entrambi si mettono, va bene, davanti la realtà: sanno che quella è la realtà e che non bisogna artificiosamente mutarla: ma entrambi comunicano a quella realtà il loro rispettivo sentimento. Non così fa il Pascoli: questi crede di far poesia sol perchè riproduce con dei *fin finchè* o con quei monosillabi greci il fatto fisico. Qui ridiamo senza che il poeta lo voglia: davanti al Cocai ridiamo perchè il poeta lo vuole.

Ecco, dunque il nascere dell'alba nel *Baldus*:

> Ecce propinquabat giornus, lusorque matinae:
> Cantaratque *cu cu* gallus: gallina *che che*.

Ridete, ma dite anche fra voi che la realtà è quella e convenite ch'essa è rappresentata a quella maniera perchè il poeta ha uno scopo da raggiungere: quello del riso.

Così fa sempre il Cocai, quando ne cada l'occasione: sia che si tratti dello squillar delle trombe o del grugnire del porco; del belare delle pecore o del fischiar del villano; e se si tratta di cose inanimate e mute, ma che anch'esse hanno un suono, il poeta cura di farcelo sentire, se non riproducendolo onomatopeicamente, con sapiente, però combinazione di consonanti, di parole e di ritmo.

Volete ancor vedere, se non vi bastano gli esempi in-

contrati nell' introduzione del *Baldus*? Il poeta descrive l'allestimento d'una giostra. Non ci fermiamo neppure a rilevare che questa giostra non è quella solitamente descritta dai poeti cavallereschi e, peggio, da quei poeti che credevano al mondo cavalleresco. Qui la giostra, diventa una fiera. Il poeta vi fa sentire il rumore enorme che si leva dall'immensa piazza, dove mille operai con martelli, seghe e altri strumenti rizzano gli steccati,

Tampellant, chioccant, propter fabricare steccatum.

Ecco lo sventolar delle bandiere sulle torri : impressione visiva :

— Iam vexilla super turres hastata volazzant -

— il rumore delle campane :

Pulsant campanas in campanilibus altis.

Qui non c' è solo un' impressione auditiva, ma anche visiva. Prima s'ode il rombo delle campane, e poichè esso continua noi alziamo gli occhi. Dapprima lo sguardo s'imbatte sulla parte inferiore del campanile. Ci pareva che dovessimo toccar con le mani la campana. E invece no : il campanile é altissimo : e noi con lo sguardo seguiamo nello slanciarsi al cielo la torre. — Oh ! ecco dove sono le campane ! — diciamo, appena scorta la vetta. Ora il verso ci segue in questo movimento : notate il secondo emistichio come sale fino a quell'*altis* posto in fine. Questo è uno dei più bei versi del *Baldus* e il Cocai, che aveva un'accortezza incredibile nell'esprimere le sue impressioni, quel verso lasciò tale e quale in tutte le varie edizioni che si fecero del suo poema.

Comparazioni.

Il De Santcis parlando della maniera di far le comparazioni propria dell'Ariosto ebbe a notare acutamente che questi non lascia mai l'oggetto finchè non ne abbia fatto un quadro. Ricordate l'esempio classico della rosa? Ora anche il Folengo fa così: l'oggetto di paragone non è rilevato in pochissimi tratti, ma in tutta la molteplicità dei suoi particolari. C'è, anche qui, il quadro e non lo schizzo. Ma l'Ariosto e il Folengo son mossi da una ragione estetica, ch'è diversa e nell'uno e nell'altro. L'Ariosto osserva le cose in tutte le parti e per le parti egli s'indugia a rilevare attentamente e minuziosamente. C'è una gran distanza, per così dire, fra le cose e il poeta. Sembra che questi non pigli viva parte alla vita di esse; perciò racconta — come dice il De Sanctis — e non descrive. Naturale: lo spirito del poeta ferrarese era incredulo, senza fede, senza entusiasmo: non s'interessava per le cose, o se ne interessava, ma facendo notare il suo sentimento d'indifferenza davanti ad esse.

Il Cocai, anche lui, osserva le cose in tutte le parti; ma non perché il suo spirito sia incredulo, epperciò ozioso, bensì perchè esso è di sua natura oculato e vuole scoprire in ogni cosa tutti quei lati, che possono offrir libero campo al riso. Vuol paragonare un personaggio, nel momento della furia, a un cinghiale? Se ci fosse il Pulci, questi se ne sbrigherebbe in un sol verso, privo di vita e di colorito.

Rinaldo si scagliava come un virro — (16)

dice nel canto decimottavo. Ma noi non vediamo nè Rinaldo nè il verro, poichè del primo non ci ha rilevato quei particolari proprii del secondo e viceversa. Manca l'arte.

Non così fa il Cocai, il quale il secondo termine di paragone rappresenta nei più piccoli particolari e ciascuno in uno speciale atteggiamento di vita.

Qualis cum bocca porcus singiarus aperta.
Quem cazzator habet speto pungente feritum,
It per Lascaias, caelumque cridoribus implet,
Sanguineamque bavam torto sub dente biassat,
Talis Tognazzus currit furibundus ad urbem,
Ante potestatem super alta palatia vadit.

Vedete il chinghiale rappresentato in immagini così naturali, distinte, obbiettive ch'esse assumono l'aspetto concreto di fatti veri e proprii : quelle immagini non son prodotte da superfetazione di fantasia, ma da acuta e attenta osservazione della realtà. Il poeta non si dimentica nemmeno il particolare del dente proprio dei cinghiali.

Baldo, il protagonista, del quale c'intratterremo a lungo, è paragonato, nel menar ai birri botte da orbo, al contadino che « de paleis saltare facit frumenta tridatis ». Ma, al solito, il paragone è dato in tutti i particolari :

Sed ne scamparet Baldus, gens tota sequebat;
Cui se convertens iam iam bussare duabus
Affettat manibus, ceu quando tempore caldi
Ad boccam tollens villanus saepe botazzum,
Nervosos menat brazzones, inque camisa
De paleis saltare facit frumenta tridatis.

Due donne che s'azzuffano e si tirano pei capelli son paragonate a due galline che s'abbaruffano perchè troppo gelose, ad esempio, de' proprii pulcini. Voi dimenticate la cosa paragonata e tutti vi assorbite nello spettacolo di quelle galline che prima si metton di fronte l'una all'altra minacciose, poi incomincian la battaglia : si rabbuffano nelle penne ; si slanciano l'una su l'altra, graffiandosi con gli artigli aguzzi, scambiandosi violenti colpi di becco, finchè gli occhi non sanguinino e le ali non cadano giù stanche e spennacchiate. Par proprio di vederle :

Vidi gallinas quandoque, vel ova covantes,
Vel polzinorum squadras insemma guidantes
Appizzare simul crudeli Marte baruffam.

Altera, natorum minium zelosa suorum,
It *cro cro* resonans, cristamque superba levatam
Gestat, et in contra se se parat ire nemigam.
Altera, quae cernit procul adventae bataiam,
Non fugit, at plumas spennato ventre rabuffans
Contra mourt, dirisque fremit raucata manazzis.
Denique concurrunt, raspis graffantur aguzzis;
Inque vicem duris spennazzant corpora becchis.
Qualier apparent hae factis denique pennis,
Sanguineis oculis, cristisve cadentibus alis,
Taliter in finem se Berta et Laena domarant.

Se non ci fosse la buffa magniloquenza del latino e di certe immagini, come quell'

Appizzare simil *crudeli Marte* baruffam —

o il *contra movet* d'un luogo più innanzi, noi ci troveremmo nella maniera serena, plastica, obbiettiva dell'Ariosto. Ricordate il paragon dei due cani in zuffa a proposito della battaglia tra Rinaldo e Sacripante (II, 5)?

Come soglion talor dui can mordenti,
O per invidia o per altro odio mossi,
Avvicinarsi digrignando i denti,
Con occhi bieci e più che bracia rossi;
Indi a' morsi venir, di rabbia ardenti,
Con aspri ringhi e rabbuffati dossi:
Così alle spade dai gridi e dall'onte
Venne il Circasso e quel di Chiaramonte.

Anche qui il poeta s'indugia ne' particolari e non vede la zuffa in un sol momento, non dipinge vale a dire, ma in varii, successivi e sempre crescenti momenti, cioè non descrive, ma espone e racconta. Tutto il paragone non potremmo chiuderlo in un quadro, ma ogni verso di quel paragone è un quadro a sè: proprio come avverrà nel Cocai. Persino certe immagini coincidono: *l'at plumas spennato ventre rabuffans* è simile al *rabbuffati dossi;* il *diris fremit raucata menazzis* corrisponde agli *aspri ringhi.*

Il nostro Cocai, dunque, ha una ragion storica ed estetica di venir dopo l'Ariosto: dall'*Orlando Furioso* noi non potevamo non passare alla forma del *Baldus*.

Realismo e naturalismo.

Il riso, dunque, presso il nostro poeta scaturisce dall'opposizione d'una natura scrutata con sguardo attento e acuto a un'altra natura convenzionale, monotona, irreale: quella dei poeti anteriori a lui. Ma il riso, come dissi, non è l'unico e precipuo scopo del Cocai, poichè esso non deriva dalla superficie, ma dal profondo delle cose: e quanto più profondo penetra il poeta tanto più consistente è il sentimento comico che ne scaturisce. Vedete un orso che balla la mazurcka e ridete perchè vedete una bestia lontana solitamente da abitudini umane far quello che fanno gli uomini. Ma il vostro riso è superficiale: deriva dalla goffaggine con cui vedete muoversi l'orso. Leggete invece la *Atta Troll* di Arrigo Heine. Ci trovate una significazione, e il vostro riso non ha l'inconsistenza e la superficialità di prima.

Ora il Cocai metteva in burla la natura metaforica della poesia anteriore a lui non perchè vi riscontrasse delle incongruenze e delle inverosimiglianze. Egli anzi ebbe un grande rispetto pei suoi predecessori e disse gran lode dell'Ariosto. Ma gli è che il Cocai si sentiva *naturalmente* disposto a guardare la realtà con occhio nudo, attento, scrutatore, fedele; e appunto perchè fedele egli, quando prende a descrivere uomini e cose o a far comparazioni, non vi lascia mai senza che voi non abbiate visto l'oggetto in tutti i suoi particolari. E poichè egli mescola questo suo mondo, fatto di evidenza e di verità, con quello immaginario dei poeti a lui anteriori e per giunta in un latino quale noi abbiamo visto, nasce il riso. Non la lingua sola si deve chiamar, dunque, *maccheronica;* ma il mondo che vuole il poeta esprimere è maccheronico, mescolato com'è di fatti e d'immagini, di reale e d'irreale, di verosimile e d'inverosimile, e in tanto il secon-

do vi fa ridere in quanto il primo gli si mette contro robusto, pieno di vita e di movimento. Mettete di fronte a un cosino gracile, sparutello, lanternuto, un cosone robusto, forte, dal viso rosso come una palla di formaggio d'Olanda; mettete di fronte a un idiota un furfante ; fate che un ministro delle finanze grave, austero e impenetrabile nell' aspetto , cammini a braccio d' un mariolo cencioso , vivace e spiritoso ; e voi ridete : l' uno é la caricatura dell'altro. E presso il Cocai tal caricatura è più viva non perchè l'uno e l'altro sian disposti a una certa distanza fra loro : se così fosse la caricatura sarebbe superficiale ; ma perchè l' uno e l'altro son visti mescolati in una sola persona e voi non li vedete in una posizione successivamente diversa, ma simultaneamente, in un batter d' occhio. E in ciò vi aiuta quel latino che, come il contenuto da esso espresso, é mescolato di parole elegantemente classiche e di parole goffamente plebee. Perciò, parlando del Cocai, come di qualunque altro poeta, non si può scindere forma da contenuto, lingua da cosa, espressione da impressione.

Ma questo sentimento che il nostro poeta ebbe d' una realtà materiata di cose e non di parole, di fatti e non d'immagini ; questo sentimento veristico ch'egli ebbe della natura e così forte da farle boccacce a quello immaginario dei poeti anteriori, non fu, come—credo—sarà apparso dal nostro esame, non fu un capriccio del Cocai, non fu una *phantasia phantastica*, com'egli dice al principio della prima macaronica. Non dovete prestar fede alla sua parola. Egli ha l'occhio così fisso alla realtà, perchè crede e sa che questa non è che il risultato di forze meramente naturali. Via ogni concetto metafisico ; via la credenza a una forza superiore e soprannaturale ! Tutto è, in questa terra, in dominio delle passioni e degli istinti e la legge che regola e dovrebbe regolar gli uomini deriva e dovrebbe derivar da quelle passioni e da quegli istinti: è e dovrebbe essere riposta nella natura. La volontà del bene è rivolta a un fine solamente e unicamente terreno e a seconda che si riesca o no a ottenere quel

fine c'è, nel mondo, la gioia e il pianto. Il dramma della vita umana perde la grandiosità e la nobiltà di linee, immaginate dai poeti ardenti di fede. Cioé: non è più dramma; diventa commedia se non parodia.

E di drammi, infatti, fa difetto il Cinquecento, mentre sovrabbonda di commedie; perchè quell'età si potrebbe tutta denominare da quella corrente di pensiero, il naturalismo, il quale, scaturito dalle novelle del Boccaccio, infiltratosi nell'umanesimo, abbattutosi nella poesia cavalleresca del quattrocento, irrtto impetuosamente ma gagliardamente ne' libri del Machiavelli, rinascostosi nell'*Orlando Furioso*, ma non si sa farne sentire da sotto il terreno dell'imaginoso e del maraviglioso lo scroscio delle proprie acque, finalmente irrompe con più forza e con rabbia nella *Macaronea* del Cocai, distruggendo completamente ogni sorta d'idealismo e di fede. Per ricostruire questa e quello ci volle del tempo: tanto forte fu l'urto. Ci volle che tutto un secolo passasse nell'oziosaggine dell'arcadia e del marinismo; che prima il Goldoni guardasse, sì, la realtà, ma con occhio sereno, se non acuto, allegro se non beffardo, che prima, cioè, in seguito a una lunga e disastrosa tempesta, ci fosse una calma altrettanto lunga e apparentemente spensierata. *Apparentemente*, perchè mai *calma* c'è che non abbia in sè i germi d'un'altra tempesta; e la tempesta si avvicinava e non mostrava d'avere i caratteri della prima, anzi caratteri tutt'affatto contrarii. Il cielo cominciò a rabbuiarsi appena venne il Parini, ma non tutta si rabbuiava: di tratto in tratto il sole lacerava le nubi e rideva e si nascondeva una seconda volta. Poi si rabbuiò del tutto, fu incessantemente percosso da tuoni e tagliato da subiti guizzi di lampi, prima incompostamente, disordinatamente: era l'iracondia dell'Alfieri; poi compostamente, ordinatamente: una tempesta nutrita, continua, sempre rinnovantesi e sempre in isfogo: era la meditata e misurata frenesia del Foscolo. Ormai si potea gridare l'avvento dell'ideale. Ma vedete quanto tempo passò dalla pubblicazione della *Macaronea* a quella dei *Sepolcri*: circa tre secoli!

Rabbioso e impetuoso fu, dunque, il crollo che da ultimo il Cocai diede a ogni sorta d'idealismo. O meglio: anche lui ebbe un idealismo, ma questo nasceva dal seno della passione e dell'istinto e si rivolgeva alla conservazione e all'osservazione cieca di quella passione e di quell'istinto. Il Pulci, il Bojardo, l'Ariosto, l'aveano, sì, dichiarato; ma non manifestamente: il primo con disordine capriccioso, il secondo con distratta insipidezza, il terzo con la fresca ironia, ma tutti e tre continuavano ad adoperarsi perchè al pallone del soprannaturale non mancasse lo stoppaccio, intinto di petrolio: poco petrolio, ma esso bastava affinchè il pallone salisse su, un tantino o desse l'illusione d'alzarsi troppo alto. Ricordate l'angiolo Michele, che guida Rinaldo, come Astarotte che guida, nel *Morgante*, lo stesso paladino? Ricordate l'ippogrifo, su cui vola Ruggiero; e Astolfo che va a ritrovare in un'ampolla, nella Luna, il senno d'Orlando? Ma fate che a quel pallone manchi tutto a un tratto lo stoppaccio: quello casca nel pantano della vita ordinaria. E non lo solleva, il Cocai; ma lo trascina per tutte le strade, pei vicoletti, per le campagne, sempre ridendo e mai stanco.

Non è più il pallone che, come nell'Ariosto, tira con sé i vostri sguardi sì che voi vi spingete sulla punta dei piedi come attratti; ma siete voi a tirarvi dietro quello, e ridete perchè sapete che, quando ne foste stanchi, lo straccereste e tutto sarebbe finito. L'intreccio stesso di tutto il poema del Cocai ve ne fa accorti. Baldus, assieme con Cingar, Fracasso e altri passano di avventura in avventura distruggendo flotte di corsari, sterminando fate, uccidendo diavoli, attraversando luoghi sconosciuti e lontani, finchè non arrivi all'Inferno, dove il poeta pianterà in asso cavalieri, lettori e se stesso, chiudendo con due versi, donde si parte l'ultimo e più clamoroso razzo di risa.

Ma questo, naturalmente, è lo schema, che, in arte, non ha valore. Un'opera di poesia è se stessa e bisogna gustarla in tutti quei particolari che l'artista le ha dati.

Vedremo attentamente i lati più riposti di quel poema maccheronico, cercheremo di rivelare in tutta la loro vita i più importanti personaggi, ma quello schema fin da ora già ci dice che nel *Baldus* c'è l'elemento del maraviglioso, del soprannaturale, ma che se vi appressate ad esso e toccate con mano, il maraviglioso se ne va e voi urtate contro non so che duro e resistente: la realtà. Demoni, fate, palazzi, giganti, tutto ha una consistenza e tutto è affrontato e abbattuto da Baldo, il quale, apparentenente, combatte per un ideale eroico e cavalleresco, ma in realtà per affermare il diritto dell'istinto, della forza naturale e d'una giustizia conciliata coi bisogni della materia e della vita pratica.

I personaggi agiscono e parlano in nome dell'istinto; e in nome dell'istinto sano, aperto e sincero il Cocai combatte e distrugge il mondo cavalleresco, spogliandolo di tutte quelle doti superiori a esso prima attribuite, e riducendolo solo a quel sentimento, che predomina in generale nelle plebi: l'istinto stesso.

Nel *Baldus* c'è, dunque, un doppio lato: da uno vedete il cavaliere quale diventa sotto uno sguardo beffardo e scrutatore: dall'altro il personaggio stesso, il quale si muove con la più grande verità e con la più spontanea naturalezza. Due lati, quindi: uno comico e uno serio; poichè il Cocai combatteva il romanzesco, ma sulle rovine di quello voleva edificare un mondo quale noi lo vediamo tutti i giorni, naturale, ordinario e pur commovente nella sua semplicità.

Da qui l'umorismo, che arricchisce d'acqua per opera di altri affluenti, che in seguito faremo notare: da qui il segreto spirito che anima il poema di Merlin Cocai, spirito, che, come ora tenteremo di far vedere, non è voluto dall'intelletto, non è prodotto da riflessione, ma è spontaneamente dato dalla natura stessa della fantasia del nostro poeta, fantasia rivolta costantemente all'osservazione vigile e scrupolosa della realtà, o meglio di quella realtà che il suo spirito s'era creata: poichè è impossibile ammettere un dualismo: lo spirito da un canto, la realtà da un altro.

CAPO IV.

I personaggi del Baldus.

I genitori di Baldo.

E cominciamo l'esame coi genitori di *Baldo*, perchè questi non è introdotto nel poema tutt'a un tratto: comincia a comparire nella terza maccheronica; le due prime sono occupate dal racconto dell'innamoramento e della fuga di Baldovina e di Guidone.

Ecco prima il lato comico, beffardo del naturalismo del Cocai: i cavalieri, di cui è capo Guidone, son chiamati senz'altro *ladrones*. Il Pulci anche lui immaginò — come s'è visto — che Rinaldo per far dispetto all'imperatore si dèsse alla strada, ma qui il Cocai carica le tinte. Perfino il luogo abitato dai cavalieri e che nomasi *Montalbano* assomiglia a un covo di briganti. È un torrazzo sulla vetta d'una montagna, ricinto da un triplice giro di muraglie. E per mettere in caricatura le qualità fisiche descritte dai poeti anteriori a

proposito di certi paladini, come di quelle di Orlando, il Cocai si contenta di chiamarlo non di nome, ma con un aggettivo solo, *sguerzus*, perchè — dice — quel torrazzo fu una volta posseduto dal fiero Rinaldo, « cuginus sguerzi ».

Ricordate il Bojardo che su quel particolare di bruttezza ci aveva riso su? Il Cocai ora ci sghigna. E quando s'allestisce il torneo, per voler dell'imperatore di Francia, Guidone, il quale, sebbene sia detto sapiente, generoso, placido etc., ubbidisce subito al suo istinto, partendo immediatamente per la giostra, resta sempre il più forte campione della forza brutale e della imprudenza più puerile. Altro che *sapiens!* E su questo, perchè ne ha buon giuoco, si ferma a lungo il Cocai. Il quale, ad esempio, s'era ricordato con quale lestezza il Pulci, il Bojardo e l'Ariosto fanno innamorare o vincere in giostra i loro protagonisti, ma s'era dimenticato di tutte quelle doti di nobiltà, di fierezza, di magnanimità che quegli stessi poeti avevan date ai loro eroi. Ne deriva che il Cocai mette anzitutto in caricatura l'innamoramento di Guidone. Rinaldo s'innamora, nel *Morgante*, improvvisamente di Luciana? Orlando s'incapriccia subito, nell'*Orlando Innamorato* e nel *Furioso*, di Angelica? Benissimo! Anche lui, il Cocai, fa che Guidone s'innamori subito di Baldovina, la figlia dell'imperatore, la quale, assieme con un nugolo di donzelle, è venuta ad assistere alla giostra. Ma che giostra, tra parentesi! Chi ne ha voglia paragoni le descrizioni varie di giostre, avute presso il Pulci (II. 60) il Bojardo (I. I. 9-11) e l'Ariosto. Quella, fatta dal Cocai, sembra una fiera tumultuosa, dove convengano confusamente guerrieri d'ogni sorta e d'ogni nazione.

Guidone, dunque, che nella giostra era entrato diritto su un bel cavallo (come vivacemente dipinto!.. s'incontra nello sguardo di Baldovina, la quale lo fissa con una muta espressione di ammirazione. Guardarsi e innamorarsi diventa tutt'uno. E il poeta se ne ride. Figuratevi che il nobile guerriero è paragonato a un topo che cada nella trappola.

Heu, Baldovinam miser improvvidus adocchiat;
Atque repercussis oculis ab utroque velut mus
En cadit in trapolam, scoccante Cupidine frizzam.

Quell'ablativo assoluto, nella sua latina brevità, e quella personificazione di Amore accanto al paragone di poco fa, vi fa ridere di più.

Ma il Cocai non si ferma qui. Vuol continuare, perchè vuole proseguire nel lavoro della caricatura iniziato, esagerando e trasformando ancora. Ed ecco Guidone, che infiammatosi d'un subito, abbandona il torneo, scappa via sul suo veloce destriero; giunge in un attimo, stordito, al suo palazzo: smonta; infila la sua camera e si butta sul letto, picchiandosi (il poeta dice *pistat* più comicamente) con pugni il petto e piagnucolando come un fanciullo.

Hinc storditus abit, propriique ad tecta palazzi
Tornat et o qualem portat sub pectore dojam!
Smontat equum, comeramque intrat, lectoque se butat,
Bisque quaterque manu sibi stesso pectora pistat
Voceque suppressa lamentat talia...

Segue il lamento e prolisso, ma a bella posta: per parodia. Ricordate Rinaldo, il quale, innamoratosi di Antea, secondo quanto ne dice il Pulci, piange, sospira e geme per ben dodici ottave? Anche il Cocai lo fa gemere, il suo Guidone, a lungo, ma ci aggiunge il latino della sua immaginazione bislacca, latino in tanto più comico in quanto è profferito da un che piange. Anche nel *Morgante* (XVI-41 sgg.) s'immagina che Orlando vada a trovare Rinaldo e lo induca a ripigliar animo. Ma nel *Baldus* la stessa scena è atteggiata diversamente. Mentre Guidone è arrovesciato sul letto e si lamenta, la giostra procede clamorosamente: egli ne ode l'eco confusa e di tratto in tratto lo squillo delle trombe:

Trombettae tararam frifolant, animantque guereros.

I suoi spiriti guerreschi si risvegliano, ma dall'altro canto la doglia d'amore lo trattiene e lo disanima. Che fare?

> Nunc vult ire, vocans se stessum saepe codardum,
> Nunc non ire, gratando caput, capitisque travaios.

Efficace quel grattarsi la testa, per esprimere uno stato d'animo imbarazzato! Ed ecco, va a trovarlo Sinibaldo. Cugino, aresti tu difetto?—chiede, nel *Morgante*, Orlando a Rinaldo. E parimenti nel *Baldus* Sinibaldo gli dice con espressione di rimprovero: —Dove se n'andrebbe il valor delle armi? E con altre parole lo conforta, le quali valgano a eccitargli lo spirito della battaglia. Quel che accade nell'animo di Guidone è detto e rappresentato con singolare evidenza. C'è parodia, va bene, ma non è detto che appunto per questo non si debba far arte. C'è la serietà nella parodia ed è quella data dall'arte. Guidone alle prime dolci rampogne apre i languidi occhi e, voltosi all'amico, sospira e fa come—ecco un paragone mirabile nella sua sorprendente verità comica—come colui che, dovendo orinare, non può per un maledetto mal di pietra o qualcos'altro di simile.

> Guido suspirans, occhiadam volgit amico,
> Atque facit veluti qui spandere stentat orinam,
> Nam quando aut cruciat vesighae petra budellum,
> Aut quando nequeunt pissari grana renellae,
> Confortat se medio veniente pochettum.

Sinibaldo allora incalza e Guidone confessa il motivo: il suo nuovo amore. E lo confessa con tale vivacità di parole e con tale espressione di fisionomia — immaginarsi che si fa di mille colori al raccontarlo: *agit centum de fronte colores* —che lo stesso Sinibaldo se ne maraviglia. Che ti possa rompere il collo!—gli grida allora l'amico, infuriato. Che ti possa rompere le gambe! E dove sta la tua grandezza? Così tu ti vuoi figurare di essere il campione della giustizia, del valore e della ragione?

A tale sfuriata Guidone rimane umiliato; ma l' ultimo accenno gli fa ricordare lo scopo prefissosi a principio della sua vita cavalleresca e decide tutt'a un tratto di dominarsi e di partire a sostenere il valore delle armi francesi. Lascio dire al Cocai coi suoi versi rapidi e movimentati, quali eran richiesti dalla scena:

Tunc super ingentem corserum balzat in armis:
Nervosamque rapit virdo de robore lanzam,
Desdegnatus equi toccat sperone garones
Segue representans ubi lanzas turba fracassat,
Qua Baldovina est primam slanzavit occhiadam
Unde Cupidineas ingoians ore fasellos,
Stringit equum, raptimque volat, sbarramque trapassat.
Ut stetit un pocum giostrae guardare borgordum,
Laxat item redinas, firmatque ad pectora lanzam;
Evolat, et cursu facit omne tremare terenum.
Ad primum fecit plantas ostendere caelo,
Post quem butavit curvo de arzone secundum.
. . . . . .

Gli altri, via via', sono sbalzati di sella con la medesima lestezza e facilità. Tutti restan di sasso. Nessun dubita, a quegli atti di valore, che si tratti di Guidone. Le trombe risquillano in segno di vittoria; tutti salutano il valoroso; lo stesso Re o Imperatore de' Franchi lo invita alla sua corte e gli dà a baciare la mano. Accetta, onorato, Guidone, ma in cuor suo lieto non è:

Victor erat, giostraeque videt finisse bogordum,
Nec tamen est victor, nimio sed victus amore.

E tutti se ne vanno a corte e siedono all' immensa tavola regale.

Tutto è pieno di vita e di movimento. Ma chi non ricorda la scipitaggine delle corrispondenti strofe del *Morgante*, dove Orlando ha ben quattro strofe, di cui ogni verso comincia con le stesse parole a mo' delle litanie? So bene che un'opera d'arte è se stessa e che nel campo della poesia non

si debbon fare paragoni o paralleli. Ma voglio dire che nel *Morgante* il comico non è espresso in forma artistica, nel *Baldus* sì: al Pulci faceva difetto la serietà dell'arte, al Cocai no; abbondava anzi. Nel dialogo non c'è spigliatezza: l'uno parla con un numero strabocchevole di ottave, e l'altro risponde non meno lungamente. Cambiamenti d'animo; diverso atteggiamento di linguaggio; verità intuitiva: niente di tutto questo. Il Cocai è sempre un artista.

E fin qui il lato comico, parodico della figura di Guidone. Sottentra il lato serio: tale non è nella forma, ma è nel profondo delle parole comiche. Restan comiche le espressioni esteriori, il di dentro è serio. Fin qui abbiamo visto il cavaliere preso di mira in quei sentimenti istintivi, che ad esso dagli altri poeti, ma con intenti serii, erano stati attribuiti; ora il cavaliere diventa uomo ordinario, nella pienezza de' proprii istinti e questi scrutati con la più grande serietà.

A tavola i due innamorati si dàn delle fuggevoli occhiate. Dalle occhiate passano ai pizzicotti finchè non si dànno convegno per la notte e prendono la fuga, come due giovincelli de' nostri tempi. Che rispetto al codice dell'onore! Che rispetto alla propria dignità regale, da parte di Baldovina, e dignità di cavaliero, da parte di Guidone! Obbediscono ai proprii istinti. Si amano? Non c'è bisogno d'altro: fanno fardello e via! Anche nel *Morgante* gl'innamorati si dànno subito convegno e si abbandonano all'amore senza rispetto alcuno alle condizioni sociali. Ma è detto rapidamente, sommariamente: neppure abbiamo il tempo di renderci esatto conto di quello che dice il poeta. Manca l'arte. Qui no.

Ed ecco descritta con vivacità di particolari la fuga pietosa dei due amanti. Guidone la sostiene sulle spalle come un dolce, ma doloroso fardello; e così superano montagne, trapassano fiumi, attraversano valli, finchè non giungano in Lombardia. Per seguir l'esempio, ma con ironia, dei poeti romanzeschi, i quali son soliti di dare fisonomia storica a fatti da per se stessi impossibili ad accadere, egli ci menziona e

ci descrive fedelmente i luoghi della Lombardia, toccati dai due fuggiaschi. E arrivano a Cipada, un misero paesello, posto nella campagna. Vedono una capanna e vi si avvicinano. Qui la serietà è innegabile. La si vede e la si sente lontano un miglio. Non la dolce sentimentalità di Virgilio, non la ricercata freschezza del Poliziano; non la serenità dell' Ariosto; non l' appassionata malinconia che in seguito il Tasso darà ai suoi paesaggi campestri, come nell' episodio di Erminia. No: qui c'é un'altra realtà, quella che si vede a occhio nudo, che si scruta con mente vigile e serena, con animo ordinario e fedele. Par di leggere una delle pagine dei nostri modernissimi romanzi veristi. Ed è così forte, così evidente la realtà descritta dal Cocai che noi, come altrove, ci dimentichiamo della buffoneria di quel latino bizzarro.

I due amanti scorgono, come dissi, la capanna e vi s'indirizzano. Il rumore ch'essi destano su la ghiaja sveglia un mastino, che sta a guardia della povera dimora. Esso s'alza e va contro i due stranieri abbaiando. Berto, il contadino— e che noi già conosciamo—comprende che della gente viene verso la sua capanna, e poichè egli si trovava a preparar la minestra, tenendo sempre nella destra il cucchiaio, piglia con l'altra il lume per vedere chi sia a venire a quell'ora insolita.

En mastinus abit contra bau bauque frequentat.
Bertus more suo casulae chiavaverat ussum.
Vix audit baiare canem, penetralibus exit
Cucchiarumque tenet dextra, lumenque sinistra.
Namque suae cenae schiumabat allhora menestram.

Li accoglie con la sua rozza cortesia; li fa entrare; ripone la stanga dietro la porta e prepara qualche cosa per farli rifocillare. La scena, che seguita a svolgersi, al De Sanctis parve giustamente « piena di allegria comica, il cui effetto è tutto ne' particolari », ma la cui bellezza sta nella seria vivacità con cui dipinge quel quadretto di vita familiare. Berto prende da una cestella, appesa al solaio, sei uova, di cui tre mo' mo'

partorite dalle galline: stende sulla misera tavola un canovaccio per tovaglia: e si dà gran da fare per preparare alla cucina qualcos'altro. Ma Baldovina s'appresta lei stessa, la figlia del Re de' Franchi, a cucinare tutto e con tale spensieratezza, con tali piccoli scatti d'allegria che lo stesso Guidone, il quale era rimasto abbattuto in un canto della povera casa, riprende coraggio e vigore:

Non potuit Guido non risu prendere festum.
Cernens quanto animo mulier clarissima iam iam
Vult contra fortunam cor semper habere zoiosum.
Iase levans etiam scamno, se mostrat alegrum.
Cunctaque rammarichi ponens fastidia giusum,
Se parat impresis faciendis ordine coenae.

Il quadretto acquista a poco a poco una maggior verità umana, quando, specialmente, Baldovina guarda di tratto in tratto di sottecchi birichinamente il marito, come per incorarlo.

Baldovina virum submisse guardat, et omni
Libera cordoio; prorumpit in omnia risu
Pleno cachinnisono, retinens vix pectore milzam.

La cosa è allegra, ma v' intenerisce. Non sapete come staccarne gli occhi.

Il fumo che si leva dalle legna brucianti offende gli occhi di Baldovina, insolita a queste cose; ma ella si terge i goccioloni, si frega gli occhi e non abbandona il suo posto: sempre allegra e pronta alla più piccola faccenda.

Ecco finalmente imbandita la tavola; non c'é molto, ma basta ai due amanti. C'è persino l'insalatina e il vino che di tratto in tratto Berto va a spillare — freschissimo — da una botte, « quae nescit tossica muffae »,

Il contadino non è curioso; non s' interessa nè anco di chiedere a' due ospiti chi siano, nè donde vengano, nè dove andrebbero. La mia roba—dice a' fuggiaschi—è a vostra disposizione, per poca che sia. Se volete restare, restate pure.

Io non posso darvi di gran cose a mangiare. ma « navones, « rapas, verzasque, cucumera, zuccas, — porra, favam frescam, ravanellos, civollas », e sopratutto una grande abbondanza di melloni. Io, povero me, dice ancora Berto—non so che lingua parliate, ma da certi « oy » o « bien » o « ma foy » m'accorgo che non siete della mia terra. Ma non voglio altro sapere. C'è il Papa, il Re; ci sono ricchi, diverse sorta di nazioni? Che m'importa? Io conduco avanti contento e pago questa mia povera vita e non mi lamento mai.

Ed è invaso da tale spirito di fraternità che dice, rivolgendosi ai due ospiti:

> Credite, contentum mihi si conceditis istum.
> Ut te per fratrem godam, te perque sorellam,
> Tresque simul stemus (ut stabimus) absque trovajo.
> Non est contentus contento maggior isto.

Non c'é bisogno ch'io m'indugi a rilevare ancora minutamente i particolari del racconto. Gli ospiti che si addormentano sul fienile, mentre vicino s' ode il russare del contadino; Baldovina, che sviene perchè Guidone, pentito, s' avvia decisamente al sepolcro di Cristo, e che, trovandosi sola nella capanna, si sente i conati del parto, e a nessuno può rivolgersi per aiuto—solo il gatto risponde ai lamenti con un compassionevole gnaulìo — ; ma finalmente dà alla luce un pargolo, a proposito del quale forte squilla la tromba epica della poesia del Cocai, ed ella stessa faticosamente s'alza da letto, lava con acqua calda il neonato, l'avvolge con poveri stracci e lo bacia e lo ribacia con tenerezza materna, mentre il bimbo, che si sforza a ruzzolar qualche parola, ma invano, risponde sorridendo con la sua boccuccia di rosa; Berto che sopravviene, guidando le caprette e fischiando e che, quando entra nella capanna e ode il vagito della nuova creaturina, esclama con aria commovente e scherzosa:

O, ait, incipiunt bene res succedere nostrae
Tu tibi commater? tibi pajolata fuisti?
Est ne puer maschius? tu rides? est ne puella?;—

e che, infine, saputo che si tratta d' un maschio, va nella piccola stalla, munge del latte e lo dà assieme con delle ova alla madre, per rifarle le forze; — questi e altri vivissimi particolari ci dànno un'idea di quel ch'è la poesia del Cocai: materiata di verità, pur attraverso la buffoneria del latino, e d'un realismo consistente e forte. Realismo, che non è dato da capriccio di fantasia: esso scaturisce da quel naturalismo aperto, sincero e ordinario, qual'è quello che mette in caricatura il romanzesco e dà aspetto di verità e di sorprendente evidenza all' umano. Per questo nel poema del Cocai abbiamo da un canto la parodia, dall' altro la rappresentazione d'una vita umana, schietta, semplice, istintiva.

La scena che noi abbiamo descritto non è nuova. Nel libro sesto ed ultimo dei *Reali di Francia* si narra pure di Berta, sorella di Namo di Baviera, la quale viene scacciata da Carlo come rea d'essersi innamorata di Milone d'Anglante, figlio di Bernardo di Chiaramonte, e fugge assieme con l'amante, superando ogni fatica, finché non giunge in una grotta di Sutri, dove dà alla luce Orlando. Ma chi voglia fare un raffronto fra la scena, quale c'è stata data dal Cocai e quel luogo dei *Reali*, si accorgerà facilmente che manca quivi quel senso vivo ed acuto della realtà, che noi nel *Baldus* abbiamo riscontrato.

CAP. V.

BALDUS.

Baldus—così nomasi il bimbo di Baldovina, nato nella misera capanna—rappresenta, come Guidone, ma con caratteristiche sue proprie, l'ideal tipo della forza istintiva, insofferente d'ogni sopruso e d'ogni legge tirannica, nobile, gagliardo, audace. Rispettare in lui questa forza, perché vòlta a fare naturalmente il bene e a distruggere ogni vecchia convenzione: questo vuole Baldus.

E in lui, come in Guidone, il Cocai raccoglie il suo spirito beffardo e serio al tempo stesso. In quanto noi vediamo che Baldo è immaginato, come si vedrà, alla stessa guisa de' poeti anteriori, cavaliere, vale a dire, vestito a mo' de' guerrieri del ciclo di Carlo Magno, noi ridiamo; ma in quanto noi vediamo che Baldo non è una figura vuota, ma vivamente umana, e per giunta la personificazione — e qual personificazione! — delle idee naturalistiche del poeta, noi restiamo serii e ammiriamo sorpresi.

Se, quindi, il Cocai, giunto all'episodio della nascita di

Baldo, interrompe la dolce scenetta familiare e soffia troppo lungamente nella tromba dell'epica. in seguito, però, nel descriverci la fanciullezza del suo eroe, ricompone a serietà il suo volto e appare tutto intento a scrutare e a rappresentare via via, con coerenza di tocchi sentimentali, il carattere del suo piccolo protagonista. Mentre prima canta con accento grottescamente solenne (*Gosae*, II, p. 192.):

> Nascitur hic robur finaliter omne prodezzae,
> Flosque gajardiae Baldus, fulmenque bataiae,
> Ius spadae targhaeque vigor, per tela, per ipsa
> Bella fracassator lanzarum, faxque, brusorque,
> Diraque in adversis veluti bombarda catervis.
> Nec montis durezza quidem, nec azale, nec ingens
> Bastio, nec grossae fortis trinzera muraiae
> Stare sui poterunt martello salda valoris —

poi descrive con serietà umana e con vivacità di particolari, a grado a grado, la fanciullezza del suo protagonista. Questi è, ormai, un monello e fin da' suoi primi atti ci fa prevedere quel ch'egli sarà in seguito: il nobile propugnatore del diritto della natura, il fiero avversario d'ogni convenzione sociale, il generoso e sincero paladino dei deboli e degli oppressi. Egli subito rompe con le piccole ancòra, ma vigorose braccia, le fasce, con che era stato amorosamente legato dalla madre: fugge dalla culla, rifiuta d'imparare il modo di star bene in gamba e di fare i primi passi. Da solo, « ipse medesmus abit hinc » e, come uno « spennatus osellus », brama di volar via di casa per le strade, per le campagne, al sole, libero d'ogni legame e d'ogni ritegno. Il diritto della propria forza naturale per ora si trova allo stato d'istinto; in seguito diventerà sentimento e poi, ancora, ferma e incrollabile persuasione. E allora il carattere non subirà interiori contraddizioni. Ma esso fin d'ora segue una diritta lineazione logica: chè coerenza di sentimenti è anche, anzi è, senz'altro, logica di sentimenti. Intuire un personaggio nella sua intimità

psichica e farlo rivivere agli occhi della nostra fantasia nella sua interezza e nella sua umana continuità: questo è oggetto dell'arte.

E questo è l'oggetto del nostro Poeta. Ed ecco: Baldus, il quale fin da' primi anni si abbandona all'istinto della propria forza, si arresterà, sconfitto, di fronte ai primi ostacoli? No: egli ruzzola per terra,

Saepe cadit bullasque cadens in fronte reportat;

ma non s'arrende, ma non manda mai una lacrima, anche se si ferisce dando di capo sul pavimento, anche se si ammacca gli occhi, anche se il sangue gli spiccia fuor del cocuzzolo. Si rialza come se niente fosse. A casa non ci sta mai. Vagabonda per le strade:

Cursitat huc illuc diavolettus: sistere nescit.

Nè ama di star sulle ginocchia della mamma, nè d'essere ninnato, ma — ecco il futuro e destro cavaliero! —

..... amat sibi tantum cingere steccum
Pro stocco, lanzaeque instar gestare canellum.
Iamque, utcumque sapit, mandrittos, manque roversos,
Fendentes, punctas, colposque exercitat omnes.

Insegue le mosche e destramente le acchiappa; allunga de' sonori scapaccioni a' compagni, quando lo vogliono sopraffare; inventa de' giuochi, dove egli possa sostener le parti del propugnatore dei proprii diritti contro ipotetici nemici, e lì, colpi di spada di legno, a dritta e a manca. Corre, sotto il sole, per la campagna; insegue pei muri le lucertole e quando ne acchiappa qualcuna si diverte, con puerile crudeltà, a staccarne la testa, a tagliare la coda e a rimirarla, con piccoli scoppi di risa, agitarsi ancor viva per

terra. Desideroso di apparir più adulto di com'è, egli comincia a bestemmiare, a dir d'aver dodici anni mentre ne ha la metà : e chiunque ci crede, vedendolo così alto, robusto, dalle gambe agili e gagliarde, dalle spalle ampie e vigorose, dalla persona, insomma, snella e forte : sembra che davvero

Mars dedit huic equitis omnem peditisque fatezzam.

Non teme nè la pioggia, nè il sole, nè il vento, nè i tuoni, nè i lampi. Raramente va a dormire sul letto materno, ma spesso sotto le stelle, in campagna o davanti il portone d'una casa : dovunque. Spesso ruba dalla conocchia della madre la stoppa e ne fa una bella fiammata : ed egli a guardarla con la gioia negli occhi.

Insomma : Baldus è la più schietta estrinsecazione della natura, e della natura, libera e forte, è il più schietto rappresentante. Invano la madre sorveglia il suo focoso ragazzo : questi disubbidisce sempre, non riconosce consigli, non vuole insegnamenti di bontà e talvolta fa piangere la madre di dolore e di rabbia. Chè non c'è giorno ch'egli non torni, verso sera, a casa con i capelli arruffati, col volto acceso, coi segni della collera e della lotta nell'aspetto : muto, ma pieno di soddisfazione. Forse si sarà abbaruffato coi compagni, fuori ; forse avrà sostenuto con essi una fiera battaglia, a sassate: e, difatti, qualche lividura c'è nel suo viso, qualche goccia di sangue c'è nei suoi panni : non importa. Egli torna a casa non piangente, ma pieno d'orgoglio e di sdegno. Non che sia scarso d'intelligenza, il fanciullo. Anzi : mandato a scuola si rifiuta, va bene, ai metodi pedanteschi del maestro, ma addimostra il suo talento vivo e agile in ogni occasione così che in tre anni egli riesce a farsi molto innanzi :

Iamque tribus magnum profectum fecerat annis.

Ma quando egli giunge a leggere l'*Eneide*, oh, allora

egli manda a memoria le più belle descrizioni di battaglie e le recita, sùbito, al maestro pedante, infiammandosi nel volto, negli occhi, gesticolando fieramente, vivendo insomma la parte. Figurarsi poi quando ha in mano i libri di cavalleria! Quei suoi istinti — che noi abbiam rilevati — trovano subito sfogo; quel suo carattere impulsivo, sanguigno, di fantasia eccitabile, rompe ogni diga. Grammatiche, retoriche, metriche, tutto è buttato allegramente in aria. Le gesta di Orlando e di Rinaldo gli occupano tutta la mente. Li vuole imitare ad ogni costo. — Ah, se avessi un cavallo e una spada! — dice fra sé.

Sed tantum quod sit picolinus renerescit.

Pur non di meno egli sfoga il suo istinto guerresco e la sua forza facendo, de' suoi libri, proiettili e rompendo la testa ai maestri. Non ha armi? Non importa: ci son le pietre. E si addestra il braccio al lancio vigoroso. Si azzuffa coi compagni. Come risolvere la vertenza? Con pietre. È solo: non monta. Egli, armato di sdegno e di rabbia, sta a fronte alta contro tutti i nemici e, dato il segnale, incomincia il combattimento: *Orazio sol contro Toscana tutta*! I sassi volano e spesso colpiscono. *Baldus* si ditende coraggiosamente. È svelto, agile ed accorto. E se qualche pietra lo colpisce sulla fronte, non indietreggia, non corre a casa a fasciar la ferita: rèsta, imperterrito, sul luogo del combattimento: anzi, ripiglia maggior vigore e il suo braccio diventa più agile e più destro finchè i nemici non siano tutti sbaragliati e non si diano a precipitosa fuga. Alla fine egli si vede tutto insanguinato, ma non se ne duole: contento e sicuro di sé torna a casa. La madre, vedendolo conciato a quel modo, si caccia le mani ne' capelli, corre verso di lui, lo confonde con domande piene d'amore e di sgomento:

Mi fili, mi nate, rogo, quid rumpere tantum
Te facis? Ah, per amore dei, sta! Desine petras;
Lassa bataiolas, quoniam tua fazza diabli est.

E il figlio, di rimando, con una certa espressione d'orgoglio e di fierezza negli occhi: — Volete — dice — volete che io mi lasci chiamare

> Bastardum, mulum, sguatarumque, fiumque putanae?
> Sicinae communem tolerabo perdere famam?
> Est ne hoc oltraggio peius? Vos, mater, adunca,
> Tam curare pocum nostrae monimenta casadae?

« Io — continua — ho il coraggio di mangiare il cuore a costoro,

> ... qui bastardum me chiamant, vosque putanam.
> Nec beccus pater est, pro cuius honore,
> Ipse volo penitus centum disponere vitas.
> Cedite, mamma, precor; quid giovat plangere tantum?
> Cedite me lapidum crebras stigare baruffas. (*Gosae*, III, 23)

Ecco il futuro propugnatore d'una natural giustizia! Il suo ragionamento non fa una grinza. Mi offendono? Benissimo: io, con le mie proprie mani, voglio vendicar le offese. Ne ammazzo qualcuno a sassate? E che importa? È giusto. Ammazzano me? Muoio volentieri, perchè sento d'aver fatto il mio dovere.

Così, con questa tal logica, cresce Baldo. Egli non riconosce autorità superiore. Chi dispone di forza faccia osservare i propri diritti con quella. È giusto!

E dopo tali piccoli incidenti il Cocai fa seguire l'episodio più importante e più bello che risolve i destini della vita di Baldo. Si festeggia calendimaggio. Col suo solito animato realismo, che ormai noi possiam dire di conoscere, il Cocai ci descrive la festa. Qui non vale la spensierata gaiezza lirica del Poliziano o di Lorenzo de' Medici. Ricordate?

Ben venga Maggio
E il gonfalon selvaggio!
Ben venga Primavera
Che vuol l'uomo s'innamori!

Ma, con tocchi semplici e animati, descrive la processione dei garzoni e delle donzelle, che in turbe clamorose vengon dietro le carrette, tirate da' buoi o dalle vacche per le strade di Mantova, cariche d'ogni sorta di fiori e di piante: mirto, alloro, maggiorana, rosmarino, edera. Persino le ragazze se ne infiorano i capelli e vanno dietro, in lunga teoria, gridando e cantando. Baldo è in mezzo a quella turba, ed egli, arrivato vicino la chiesa di San Leonardo, dove si sta a giuocare in diversi modi — alla cùgola, alla palla, al pallone, alla trottola, alla carampana, etc. — vuol dare prova della sua agilità e della sua forza. Prima finge d'essere inesperto, poi fa restar di sasso tutti gli astanti specialmente nel giuoco della carampana. La rapidità crescente dei movimenti; l'agilità e la destrezza dei salti: tutto è rilevato con vivacità artistica dal Cocai. Ogni particolare è reso con mirabile evidenza.

Altri giuochi fa Baldo, ma all' ultimo, a quello della palla, egli non può partecipare, perchè i giocatori, vistisi sconfitti in tutto, lo costringono a mettere in moneta sonante una scommessa. Baldo, povero diavolo, non ha soldi. Tuttavia egli scommette su quanto porta indosso: fino la camicia. Gli astanti lo incitano e si fanno garanti. Ed ecco la prova del giuoco come vivacemente è descritta:

Ergo prior Baldus de signo battere coepit;
Distendit leva digitum, dextraque scanellum
Stringit, et alquantum se gobbans, *gioca,* cridabat.
Postea subcurrens, socio mandante, piabat
In frontem scanni bollam, pariterque premebat.
Illa magisterio chioccata per aera pirlat;
Bassa tenet medium, nec surgens aethera toccat,
Nec campanili (velut aiunt) more levatur.

Si contrastantes illam quandoque ribattunt.
Illico Baldus eam redeuntem firmus adocchiat
Misuratque animo qua se se commodet illi,
Quam quoque, sicut erat votum, mira arte ritornat
Et cazzam superat primam, superatque secundam.
Ergo invidabat victor, revidabat, et altrum
Atque altrum faciens, postas sine fine tirabat (*Gosae,* III, 24).

Così vince la scommessa e con essa i soldi. Già egli si rimette il mantello, il colletto e se ne va, lieto di poter portare a casa quel suo piccolo guadagno, quando i vinti, umiliati, deliberano di assalirlo in un luogo solitario per rubargli i soldi. Che cosa di più ingiusto, non è vero? Non li aveva vinti lui, quei soldi? Perchè egli avrebbe dovuto farseli portar via? A chi gl'ingiungesse di far così, Baldo, dato quel carattere che noi abbiam descritto, legittimamente dovrebbe allungare uno scapaccione. Peggio, poi, se venisse aggredito con spade egli, che non porta arma alcuna. Sicché, quando i vinti lo aggrediscono vilmente e taluno gli fa persino balenare davanti agli occhi la punta del pugnale, egli non sa frenare la sua collera e li affronta coraggiosamente:

At Baldus se se pariter disbrigat ab illo
Et pariter brazzum pugnali tostus afferrat,
Deque manu scarpat ferrum schiaffumque sonantem
Dat talem, quod dextra genae stampata remansit.

Ed ecco, s'ingaggia allora il combattimento. Gli aggressori tutti s'aggruppano vicino a un mucchio di pietre; Baldo, il quale subito « ad historiam Orlandini mente recurrit », con una rapida mossa, balza vicino a un secondo mucchio, e, liberatosi del mantello, lancia il primo sasso. I nemici rispondono accanitamente, scaraventando contro Baldo « una tempesta di sassi »,

Sed volucer nunc huc, nunc illuc saltat in altum,
Et lapides agili sfronzantes corpore schivat.

Non par di vederlo? E chi ha visto in realtà dei ragazzi ingaggiati in una vivace sassaiola non sente come qui, il poeta ha reso con evidenza la scena? Non sente come nella rapidità dattilica del secondo verso è comunicata, con finezza artistica, l'agilità del movimento, che Baldo fa per schivare le pietre? E come il nocchiero, il quale, durante il viaggio, vista sollevarsi la tempesta e venir contro di sé enormi cavalloni, non abbandona il timone,

> Non animum perdit, senum vexatus aguzzat,
> Scit montare undas, scit rumpere scitque cadere,

così Baldo, giocando d'accortezza e non disanimato, quando vede d'ogni parte piovergli sassi,

> Nunc caput inchinat, nunc dexter, nuncve sinister,
> Sive aperit gambas, seu tollit, sive traversat,
> Et petras atimo trecentum scansat in uno. (*Gosae,* III, 25.)

Tre ore dura il combattimento e per tre ore continue Baldo lotta e resiste, suscitando maraviglia e sgomento nei nemici; ma finalmente ne colpisce nella pancia uno, che cade tramortito. I birri gli sono addosso. Baldo fugge: invano viene inseguito; ha buone gambe. E poi egli in quel pericoloso frangente ricorre con la mente alla storia di Orlando! Onde vieppiù si anima, si ferma, attacca battaglia coi birri e, tratta dal fianco la sua piccola spada, ne infila uno come un salsicciotto. Quando egli, dopo l'assassinio, arriva a casa stravolto e pallido, la madre domanda affettuosamente:

> Quo fugis? unde venis? quis te facit ire galoppum?
> Dic pedibus balzane tribus; dic, matte poledre,
> Cur me quotidie, me, brutte cavester, amazzas?

Ed ecco la coscienza di Baldo rivoltarsi. Egli niente ha da lamentare; di niente ha da pentirsi: ha agito con giu-

stizia. Questo dice alla madre e questo dirà a Sordello, quando finalmente arrestato, egli si avvia al carcere ed incontra quel Signore, vecchio sì, ma robusto e ancor gagliardo, savio e generoso come quello della divina *Comedia*. Sordello é l'ideal tipo della giustizia naturale e a lui, che vedendolo tratto da' birri, ferma il cavallo e chiede la cagione dell'arresto, si volge con voce ardimentosa e fiera. Nelle sue parole c'è tutto il carattere di Baldo, il quale poi non è che la personificazione delle idee naturalistiche del Cocai. *Personificazione*, ho detto. Ma qual personificazione! Egli è un carattere, un individuo concreto, non un simbolo. Non s'è visto con qual logica di sentimenti ha egli agito fino ad ora?

Dice, dunque, Baldo a Sordello:

Gentilhomo, precor, vestrae dignentur orecchiae
Causam orphanelli pochis audire parolis.
Non possunt nostrae meliori iudice lites
Audiri: nota est Sordelli fama per orbem.
Dicite vos, Barone, prius: si contra doverum
Vel vobis borsam, vel qui vul tollere cappam,
Borsam ne aut cappam poteritis perdere sic sic
Per dominum nostrum? Sed dicam fortius: est qui
Vos salit ad stradam, vos ferro assaltat et ipsam
Vult animam dulcem proprio stigare ligazzo,
Vos ne illud scornum tolerare manusque tenere
In cortesiam? testam dare sponte taiandam
Vos ne pati tandem, quod saeni barba fiatur?
Quidam furfantes, cui nullam, credite, noiam,
Noiam quippe dedi nullam, nisi prima dedisset,
Non vergognavit tres me seguitare miaros,
Ut mihi de spallis stricta caput ense levaret,
Cur homini natura pedes dat? corque manusque?
En ego scampabam pedibus, nam pes datur ista
Pro causa, sed ubi me nil giovasse videbam.
Cor saldum feci saldo qui corde periclum
Omne superchiamus, cordis manus inde ministra
Quid facit pro tunc an tanto urgente bisogno
Perdiderit tempus seu griffis scalpere rognam,
Seu sub sole grisos poltronem retrovarem pedochios?
Vos date iudicium, velut usus vester, honestum,

Qui non scordatis tavolae statuta rotundae.
Si tortus meus est torti mihi debita poena est;
Si drittus, dritti causam paladinus aiutet. (*Gosae*, III, 27.)

Avete visto? È tutta una morale naturalistica. Perchè sono stati dati i piedi all' uomo? Per fuggire! E le mani? Per difendersi! E se uno t' assalta, uno, a cui tu nulla di male hai fatto, non hai il diritto di sbudellarlo?

Anche questo è l'ideale morale del Cocai, ma—come in seguito tenterò di rilevare, esaminando il particolare suo umorismo — questi si ride del suo stesso ideale. Afferma e nega al tempo stesso, perchè vede l'impossibilità d'essere di quel suo ideale morale. E sghigna e con la mano manda all'aria il castello di carta che aveva costruito. Si ricordi il verso:

Qui non scordatis tavolae statuta rotundae.

Ma, ad ogni modo, il castello di carta vien sempre ri costruito ed ha una mirabile architettura e una sapiente perfezione di linee. V'è l' arte, vale a dire, la serietà estetica.

Così procede la narrazione delle avventure di Baldo, di tratto in tratto interrotta da digressioni violente, che dànno occasione al poeta di manifestare il suo sdegno contro la società che lo circondava. Fa come Dante e, come nella *Comedia*, così nel *Baldus* quelle digressioni non distruggono la visione totale dell' opera d'arte, perchè hanno un motivo psicologico ed estetico e ci dànno i segni della presenza morale e della costante intonazione artistica del Cocai. Esse, come nella *Comedia*, son fatte in modo rapido, concitato, violento: sembrano, le parole, lampeggiare come fiamme, livide di sdegno. E la diversità fra Dante e il Cocai sta in ciò: che il primo stoga il suo sdegno in una forma apertamente sarcastica e il secondo col velo della caricatura: le invettive son avvolte di goffe vesti, vi fanno sorridere e vi

comunicano ad un tempo il veleno della loro puntura. Davanti a Dante restiamo terribilmente sdegnati: la faccia si contrae in un'espressione di rabbia dolorosa, gli occhi brillano stranamente, le mani si contraggono nel pugno e sulle labbra serpeggia di tanto in tanto un lieve sorriso di crudele disprezzo. Davanti al Cocai restiamo sconcertati, fra l'odio e il compatimento, fra il pianto e il riso, fra lo sdegno e lo scherzo: siamo sul punto di montar sulle furie, assieme col poeta, quando tutt' a un tratto sopravviene un vocabolo, il quale disperde il nostro sdegno, e piuttosto che attirare la nostra attenzione sul valore dell' invettiva significata ci fa posare lo sguardo sulla sua goffaggine linguistica. Ricordate l'invettiva contro i birri? Non ha finito di chiamarli « magni poltrones », che aggiunge, facendoci ridere con l'ultimo vocabolo: « gens plena pidocchis ». E non si ferma:

> At si pauper homo vadit de nocte per urbem,
> Atque ferat modicum, velut est usanza, lusorem,
> Quid faciunt, isti ladri, merdaque botazzi?
> Mandant sbirazzum, qui vadat spegnere lumen,
> Deque manu poveri tollat cum frande lanternam.
> Quo facto, zentaja ruit, spadasque piombi
> Atque carolentas faciunt strepitescere targas,
> Circumdant, nudum spojant, stringuntque manettis.
> Verum si donet, giurans nil dicere, borsam,
> Si quot habet pocos vojat praebere quatrinos,
> Lassant ire viam miserum noctuque diuque sassinos.

Né questa digressione, come tutte le altre, le fa il Cocai: le sente il nostro poeta, ma le fa dire al suo protagonista, il quale, come sappiamo, sente incrollabile il dovere di respingere qualunque sopraffazione, di difendere il principio della libertà e di distruggere ogni sorta di soprusi.

L' opera d'arte, dunque, non subisce disquilibrio; i personaggi agiscono trascinati dal loro carattere e se dietro di essi si nasconde il Cocai, raramente avviene ch'egli turbi la nostra fantasia interrompendo quel che dicono i suoi protagonisti, con le sue escandescenze.

Baldus resta, perciò, sempre coerente e dato sempre quel carattere, ch'abbiam rilevato, è naturale che egli, crescendo negli anni, divenga ribelle così agli uomini che a ogni convenzione sociale o religiosa, così agli uomini che a Dio. Nega ogni forza sovrannaturale e afferma solo quella del suo istinto. Non solamente, quindi, fatto adulto, egli sgomenta tutti con la sua forza smisurata, ma anche per nulla « deum curat, nil sanctos, nilque diablos ». Si accompagna con tre uomini, i quali, come lui, s'infischiano di qualunque convenzione sociale: *Fracassus*, *Cingar* e *Falchettus*. Il primo,— e si vedrà più minutamente in seguito, — come è più gagliardo e più alto di Baldus, un gigante vero e proprio, così è più impulsivo e privo assolutamente di riflessione. Agisce subito, immediatamente, come gli suggerisce l'istinto. Se qualcuno osasse d'impedirgli certi atti, quegli lo stritolerebbe, e se una città intera gli fosse nemica, quegli con le sole mani abbatterebbe tutte le muraglie e tutte le trincee e strapperebbe le teste agli avversarii come se fossero cipolle. *Fracassus* è la bestialità sana, aperta e sincera.

Il secondo compagno, *Cingar*, piccolo, scarno, nervoso, tagliaborse, ladro specialmente di chiese e furfantissimo, fa quello che *Baldus*, magnanimo e nobile, ricuserebbe di fare: vincere con l'astuzia e vivere di ruberie.

Il terzo, *Falchettus*, mezzo uomo e mezzo cane, rapidissimo nel correre e destro nella caccia ai capretti, alle lepri, alle damme, ai cervi e ai daini, sfoga la sua natura nella campagna: il suo campo d'azione è qui, come quello di Cingar é nelle città popolose.

Chi segua il poema maccaronico del nostro Cocai in tutti i varii episodii, s' accorge facilmente che quei tre bei tomi, oltre che rappresentare al vivo la forza istintiva dell'uomo, nella sua triplice varietà; oltre che essere tre figure ricche di determinazioni, sono anche la personificazione di un pensiero a lungo rifranto e meditato nello spirito del nostro poeta. *Cingar*, ad esempio, non è solo il furfante che fa dei brutti tiri a chicchesia, nè solo il mariuolo che ruba galline e spo-

glia altari delle chiese, ma è anche la coscienza del poeta, spregiudicata, libera, mordace, non irreligiosa, ma miscredente, non immorale, ma, in nome della morale, aggressiva, beffarda e feroce.

E procediamo rapidissimamente nel racconto delle gesta di Baldo, non con lo scopo di dire in poche pagine quello che il Cocai dice in parecchie maccheroniche—l'opera d'arte non si riassume— ma con lo scopo di rilevare la coerenza degli atti del protagonista, quale fin dai primi versi è stato descritto dal poeta e quale da me è stato rilevato. *Baldus* è, sì, la creazione capricciosa e razionalmente impossibile d'una fantasia bizzarra, ma ha anche unità, organismo, vita: altrimenti difetterebbe l'arte. Il capriccio che resta capriccio è fuori dell' arte, giacchè manca d' unità intuitiva. Chi volesse onestamente riprodurre le parole bislacche d'un ubbriaco non farebbe opera d'arte: l' arte non è nè macchina fotografica nè fonografo. Tutto ciò è meccanismo. Ci manca lo spirito, che solo raccoglie le diverse emozioni in un solo tono fondamentale, dando loro così quella unità e quella vita fatalmente logica che hanno in realtà le creature umane. *Baldus* é un mostro? Non importa: il poeta l'ha creato con coscienza; ha saputo di creare un mostro e appunto per questo noi possiamo coglierne l'unità e la vita. Via l'estetica d'Orazio, che da tanti professori imbarbariti nelle comuni retoriche è stata ed è adorata come l'unica, la migliore e la più perfetta. Mostro è il protagonista del poema folenghiano? Ma no. Vedete: Baldus, ch'è cresciuto in casa di quel contadino, Berto, ed è costretto a vivere con un fratellastro, Zambello, il quale, povero idiota, sta a zappare tutto il giorno, non si fa scrupolo di prendersi i modesti guadagni e di spenderli nelle bettole. Perchè? Perchè lui, Baldus, é il più forte e, per giunta, di nobili natali. Non riconosce altra legge che non emani dal suo istinto. Vede per la prima volta una ragazza, Berta, del suo paese, Cipada? Non ha bisogno di chiederla ai parenti o di sposarla secondo il rito solito. La ruba e, com'è naturale, spalanca.....—come dire? — la porta

al primo assalto e le fa partorire in una sola volta due bimbaccioni. Veramente il Cocai con s' esprime con queste mie scolorite parole; dice che Berta:

« fuit assaltu primo schionfata, duosque
Laeta mammolinos portatu fecit in uno »;

ma io non ho che farci: non posso—come vorrei — citare a lungo il latino stranamente bello del mio poeta.

Zambello si lagna che il nobile fratello mangi i capretti e lui, invece, sia costretto a leccare la scodella? Baldo lo fa tacere con ceffoni. E se il povero contadino ricorre alla giustizia di Tognazzo—un tipo comicissimo di delegato, diremmo noi, ma, come dice il Cocai, il quale immagina Cipada a guisa d'una repubblica romana, un tipo di console grottesco—e se Tognazzo accusa davanti al Podestà — è un anacronismo, ma il Cocai lo fa a posta — se accusa, come dicevo, Baldo, questi se ne infischia. Se ne sta piuttosto con quei tre buoni compagni e con altri malfattori innominati e innominabili nei boschi; o si mette al varco negli stradali di campagna. Quei poveri diavoli che capitano nelle mani di lui e degli altri sono derubati, uccisi e gettati nelle putride paludi in pascolo ai ranocchi. Il fatto è grave, non è vero? E difatti tutti i senatori ne sono impensieriti. Si sollecita un'adunanza. Tognazzo fa una concione nervosa e solenne al tempo stesso. È un Cicerone in caricatura, che accusa Catilina. Gli astanti a quel discorso fremono di sdegno. Non freme, però, di sdegno Sordello, il modello del giudice, savio, sincero e spregiudicato, quale noi l'abbiamo visto e quale era desiderato da Baldo e dal nostro Cocai. Sordello fa l'apologia dalla forza, del valore, della sincera bontà di Baldo. Inutile: lui stesso s'accorge che gli astanti arricciano il naso e voltano dall'altro lato la testa.

Onde esclama:

At plures video de vobis torzere testam,
Rugososque mihi parlanti ostendere nasos.

E, sconfitto da' muti segni di disapprovazione, se ne torna a casa, portandosi nel cuore una muta rabbia contro i suoi nemici. Poi non se ne seppe più nulla. Il Cocai mette avanti il sospetto che sia stato avvelenato. Ride, cioè, il nostro poeta, ma del suo stesso ideale.

Come, dunque, pigliare al laccio Baldus? Si ricorre a un inganno. Si manda travestito un birro da Baldo, perchè gli consegni una lettera: in essa lo s'invita ad assumere il comando dell'esercito, essendo la città assediata dai nemici. L'arte del Cocai è, qui, come sempre, vigile e acuta. Il birro, Spingarda, fingendo un'emozione violenta, scende da cavallo, s'inchina davanti all'eroe e porge la lettera: che legga presto; fra tre ore dovrà essere a Milano; egli aspetta in disparte. Baldo legge la lettera, che porta i suggelli reali ed è scritta nervosamente come si richiede in momenti di grave costernazione—niente dimentica quel fine artista!—Che farà, dunque, Baldo, dato quel carattere impulsivo, irriflessivo, magnanimo e cavalleresco? Cadrà o no nell'inganno? Se non cadesse, tutto il poema del Cocai sarebbe un vero mostro: senza nè capo nè coda. Un mostro è Baldo, dicemmo: ma il capo e la coda ci sono, sebbene non si vedano. Ecco l'arte. Baldo dev'essere coerente; altrimenti non sapremmo coglierlo nelle sue linee essenziali; e sfondolerebbe innanzi ai nostri occhi come una mera parvenza. Anzi il Cocai coglie quell'occasione perché i tre caratteri, Baldo, Cingar e Fracasso, esplodano secondo la loro natura. Il primo, dopo aver letto la real missiva, si maraviglia e si costerna al tempo stesso. Lui, duce d'un esercito? La patria si trova in pericolo? Ed ecco i due aspetti che assume o i due gesti che necessariamente fa: maravigliato porge la lettera ai suoi compagni e si gratta anche la testa. Dunque, cadrà nell'inganno: c'è caduto per metà. Ma Cingar, quel furfante matricolato, che vede e coglie le cose nell'aria, strizza l'occhio, incredulo, e domanda ironicamente al birro, latore della lettera, come si siano svolti i fatti della battaglia. In vano Spingarda dà finzione di verità al suo racconto—e qui il Cocai dà alla narrazione movimento, rapidità

ansiosa, sgomento, paura, dolore — : quel furbo di Cingar mentre l'ode parlare sorride sardonicamente e gli ficca gli occhi addosso. Alla fine del racconto, sghigna scaltramente:

Ah quam falsorum, male scit menzogna copriri!

E dice a Baldo:

. . . . . ne vadas, crede gabaris;
Tendunt (ne dubita) tendunt retia moschis.

Ed ecco ora prorompere l'avventata natura istintiva di Fracasso a quelle parole di Cingar: dice, alzando fieramente la gran testa:

O Cingar, Cingar! Moschones retia passant.
Quae mora? nunc omnes, nunc andemus in urbem:
Si sua multipedes texunt laqueamina ragni,
More tavanorum per forza forabimus illa.

E incita Baldo a partire. Ma questi partirà? Se non partisse, il suo carattere cadrebbe in aperta contraddizione con se stesso. E se partirà, partirà solo? No: sarebbe incoerente. Onde dice al birro, a Spingarda: va', va' Milano; saluta da parte mia lo Sforza. E rivolto a' compagni li prega, ma con accento di comando, di lasciarlo andar solo: nel caso d'un tradimento, egli non avrà paura d'alcuno; e se perirà, perirà da solo. Ricordate la nobile insistenza di Roland nella famosa *Chanson de geste?* Proprio così: ma in parodia.

Come si svolga la cattura del nostro eroe io non posso assolutamente riferire: danneggerei uno dei più maravigliosi luoghi del poema. L'emozione, da cui son presi i birri, che stanno alle porte della città; la maniera concitata, con la quale il capitano distribuisce qua e là ancora gli ordini; la paura che prende tutti appena scorgesi Baldo venire risoluto e franco; i vari episodii del combattimento, da quello in cui il nostro eroe allunga un calcio a un tale che voleva ferirlo

a tradimento, a quello in cui, menando a dritta e a manca botte da orbo — traduco testualmente — si libera dei circostanti, a guisa d'un orso che, accerchiato da' cani, si difenda abbraccandone uno con l'unghia e scaraventandone un altro in aria; a quell'altro in cui, avuto tra mani Tognazzo, gli aggiusta a bastonate la gobba e poi con un calcio lo fa ruzzolare per le scale del palazzo di giustizia,—tutto è visto e rappresentato con rapidità di stile, con movimentazione di particolari, con vivacità di colori.

Sembra di assistere a quella zuffa; sembra di vedere quell'eroico braccio di Baldo, girare terribilmente come una ruota di mulino:

> Spezzat ibi spallas, cervellos, brachia, gambas,
> Hastarumque facit truncos saltare per altas
> Palazzi tavolas, tich tach resonante tracagno.
> Per mezum populi saltat, ferit, urtat, aterrat,
> Volgitur intornum veluti rota tunda molini.

Raffrontate tale episodio con quello della *Chanson de Roland* per vedere come bene abbia saputo il Cocai vestir di grottesco, ma di verità, l'eroismo nobile e disinteressato del leggendario Eroe; raffrontatelo con quello, simile, del *Morgante Maggiore* (III, 5), in cui Orlando, accerchiato dalla gente pagana, che tenta di ucciderlo con lance, spade, dardi e spuntoni, se ne libera alla lesta, roteando la sua spada; raffrontatelo, dico, con quell'episodio per vedere come il Pulci procedeva molto sommariamente, difettando di vivacità rappresentativa, quella che è solita, in vece, nel Cocai.

> La gente fa d'intorno al conte Orlando
> Con lance, spade, con dardi e spuntoni;
> E lui soletto s'aiuta col brando:
> A quale il braccio tagliava i faldoni,
> E chi tagliavia sbergo, a chi potando
> Venia le mani, e cascono i monconi;
> A chi cacciava di capo la mosca,
> Acciocch'ognun la sua virtù conosca.

È rapida, sì, l'ottava come si conviene all'atto da rappresentare, ma ciascun particolare non lo vedete intero pur nella sua brevità. Non così fa il Cocai, come si potrà vedere dal lungo brano, ch'io citerò a proposito delle varie edizioni della *Macaronea*.

Continuiamo, piuttosto, a indagare il carattere di Baldo nella sua logica costante. Arrestato finalmente; legato per le mani e pe' piedi, vien condotto dinanzi al Podestà e ai Senatori. Dice Gaioffo » : Sei finalmente arrivato, mascalzone : è tempo di pagar lo scotto ; ti farò, canaglia, penzolar dalla forca. — Ma Baldo — ed ecco conservarsi l'unità del carattere — si chiude in un silenzio sprezzante e dignitoso :

Non dare dignatur Baldus responsa tyranno ;
Nec vir magnanimus vult respondere vilano :
Rodit at internam sdegnato corde cadenam

Il sangue gli cola giù dalle ferite, ma non si lamenta egli ; non si cura neppure se gli altri abbiano o no pietà di lui.

Travestito da frate francescano per opera dell'astutissimo Cingar, egli viene fatto fuggire dalla carcere ; ma quando vede una moltitudine di birri aspettare che lui sia condotto alla forca, prova un istintivo bisogno di scagliarsi contro di quelli, strappare a uno la spada e far di grandi gesta ; ma il prudente e scaltro Cingar lo raffrena, dicendo : « fac matte pianum ». Rifugiatosi in un'osteria, smette l'abito monacale e rivestita la sua armatura rilucente è impaziente di menar le mani :

Postquam se totum rutilantia vestiit arma
Bramat presto foras solus borrire per urbem
Atque cruentatis cum testis atque budellis
Disturbare Jovem, terram stigiamque masonem.
Sed pro respectu prohibentis Cingaris urget
Possanzas nimias animi, coleraeque brusorem. (*Cominae*, V. 91)

Ma tradito dall'oste e sorpreso da' birri egli si difende selvaggiamente, facendo una strage incredibile: si spinge fin nel palazzo del podestà, lo fa prigione, esce accompagnato da *Cingar* e da *Leonardo*,—un altro proselite—dalla città di Mantova e sottopone il podestà a un atroce supplizio. O meglio: *Baldus*, d'animo impulsivo, ma generoso, non vuole assistere al supplizio per timore di restarne commosso: chi deve e vuole torturare il Podestà è precisamente *Cingar*, d'animo astuto e crudele. Ecco dove sta l'unità e la varia coerenza dei personaggi:

Inde potestatem nulla mercede ligantes
Totum vimineis tambussavere flagellis.
Cingar hoc officium solus facit arte tilata.
Baldus it ad spassum, secum ragionante Lonardo,
Namque etiam immerito possent pietate tocari,
Si videant sumptas pravo de corpore poenas. (*Mafelinae*, I, 97).

Fin qui giunge la parte, diremmo così, *realistica* del poema. Il fantastico, il maraviglioso, l'avventura ci sono entrati, ma per poco, come comparse: la vita fanciullesca di Baldo, le sue gesta d'uomo; la sua movimentata cattura; la sua prigionia e la sua liberazione, — son tutti episodii che potrebbero accadere a' nostri giorni, tanto essi son verosimili e realizzabili; e appunto perchè tali, il poeta in questa prima parte è riuscito ad attingere i culmini dell'arte. Non che manchi l'inverosimile: ce n'è, ma poco, e tanto poco da essere soffocato da quel denso e largo sentimento realistico.

Tutti gli anacronismi, infatti, che fin qui s'incontrano, come: la giostra; la natura esteriormente cavalleresca dell'eroe; certe espressioni e certi atti impossibili ad avvenire in tempi, in cui a un mondo leggendario è sottentrato un altro ordinario e comune, con i suoi bargelli e il suo podestà, con i suoi osti e i suoi frati, con le sue feste e i suoi giuochi, propri del cinquecento, del tempo, cioè, in cui viveva il Cocai; — tutti questi anacronismi, dico, sono soltanto for-

mali. Non ce n'accorgiamo, attratti da un altro mondo, ricco di vita e potente di realtà.

L' invettiva che il poeta ha fatto contro l'ordinamento giudiziario, a proposito della comicissima figura di Tognazzo e della cattura di Baldo ; l'altra contro l'ordinamento sociale, a proposito del suo arresto e di Sordello ; e quella ancora contro gli osti, in generale, che vuotano le tasche a' poveri diavoli, a proposito del tradimento subito dai protagonisti per opera del tavernaio, presso il quale s'erano rifugiati; tutte queste e altre invettive che io non rilevo, perchè son fatte a proposito d'altri personaggi e non di Baldus, non ci fanno accorti solamente della presenza morale, come dissi, del nostro poeta, ma anche della realtà di quei fatti narrati. Il Cocai prorompeva in quelle imprecazioni non per giuoco, ma perchè le cose lamentate c'erano veramente ai suoi tempi ; perchè i fatti ch'egli narrava, se non erano realmente accaduti, facilmente potevano accadere; perchè, insomma, la realtà, ch'egli rappresentava con quella potente evidenza, era quella del suo tempo oltre che della sua fantasia.

Con la partenza, quindi, di Baldo, Leonardo e Cingar per Chioggia, comincia la parte fantastica del poema. Pare che il poeta si sia accorto tutt' a un tratto d' aver perduto il suo punto di partenza, quello, cioè, di parodiare semplicemente il mondo eroico e cavalleresco ; e vi si rimette, ora, con vantaggio del suo scopo, ma con danno dell'opera d'arte, poichè tra la prima e la seconda parte il distacco è facilmente visibile. Lì preponderava il realismo , e quel tanto di fantastico che v' era , veniva assorbito da quello ; ora il realismo vien temperato ; perde dalla sua consistenza; acquista più vento; e il pallone, il quale prima, senza stoppaccio, era caduto nel pantano della vita ordinaria, stracco e sgonfiato , ora , con quel più di vento, si solleva da terra. Non va alto.

Il Cocai non poteva abbandonare la sua natura realistica di rappresentare; onde noi ondeggiamo tra il reale e l'irreale, tra il verosimile e l' inverosimile, tra il naturale e il

fantastico. Appunto per questo, mentre la prima parte è materiata di fatti e scarsa d' immagini — *immagini* non nel significato estetico della parola, ma nel significato di rapporti *irreali* — la seconda, invece, che ora rapidissimamente scorreremo, ondeggia tra i fatti e le immagini. Quelle metafore che prima erano accennate ed erano subito seguite da rappresentazioni vive di fatti, ora sono sviluppate e coi fatti sono alternate.

Baldo, quindi, perde un po' della consistenza, che da noi fin qui è stata rilevata, e si vela d' azzurro, di nebbia. Di tratto in tratto la nebbia vien lacerata da fortissimi sprazzi di luce — la realtà — e tutto ci appare immediatamente limpido e netto. Se questa seconda parte — la chiamo io così, non il poeta — è di tal natura, non fa sì, però, che Baldo perda la sua coerenza.

Egli è sempre l'alto rappresentante della mente di Merlin Cocai: il tipo più scelto del propugnatore d'una giustizia naturalistica, sincera e aperta; la cui violenza istintiva è mitigata da un nobile senso di cavalleresca cortesia e nobilitata e giustificata da un profondo sentimento di ribellione contro ogni ingiustizia sociale, contro ogni pregiudizio morale e religioso, contro persone, anche, le quali realmente vissero al suo tempo e dalle quali si ebbe persecuzioni e tirannie. Anche per questo lato Merlin Cocai è vicino a Dante, il quale si vendicò, nell'*Inferno*, di parecchi suoi nemici politici. Vi è tutto l'uomo.

Baldo, dunque, con Leonardo e Cingar, in primavera, vanno a Chioggia, donde vien scorta — si badi — da quel furfante di Cingar e noleggiata una nave, dove pure piglian posto trenta pecorai ticinesi. Sollevatasi una controversia con costoro, Baldo li affronta coraggiosamente, e poiché quelli rispondono altezzosi, il nostro eroe mette mano alla spada. È trattenuto da Cingar, che giuoca quel brutto tiro, che tutti sanno, ai pecorai: compra un montone e lo lancia in mare: tutti gli altri si precipitano nelle acque. I pecorai allora non sanno più trattenere la loro ira e insultano i tre viaggiatori.

Che farà Baldo? Naturalmente non aspetterà che quelli aggiungano alle invettive i fatti, e si lancia contro, e li colpisce non col taglio della spada — un eroe nobile e cavalleresco come lui non può farlo e specialmente con gente rozza e priva delle stesse armi di lui, — ma li colpisce a piattonate. La strage nondimeno è incredibile. (*Mafelinae, II, 110*).

Quando Cingar è gittato in mare dagli Schiavoni mentre Baldo se ne sta, ignaro, a giocare sulla nave a sbaraglino con Leonardo, che avviene? Baldo ode le strida di Cingar e sempre con quella sua maniera istintiva e violenta, fa saltare in aria la tavola da giuoco; trae la spada; in un attimo spicca la testa a sei schiavoni, facendoli cadere in mare con furia, e quelli che si precipitano nelle acque sono pure inseguiti da lui a nuoto e colpiti furiosamente.

Scatenatasi la tempesta, Cingar si sente morire per la paura, non Baldus; affrontati, dopo tante avventure, dai pirati, il primo a offendere e a sostenere la difesa è Baldus; alla notizia della morte di Leonardo, il quale é spirato nell'abbraccio d'una delle orse, mandate dalla maga Muselina, egli, Baldus, piange lungamente fino a stancarsene e ad essere assopito del suo stesso dolore: Leonardo rappresenta l'uomo vergine e immune da qualunque peccato, che preferisce morire sotto le unghia dell'orsa piuttosto che cedere alle voglie di essa. Come poteva non piangere, dunque, Baldus, lui ch'era nato a combattere per nobili ideali?

Ancora dopo tante altre avventure strane e fantastiche la compagnia, che s'è accresciuta d'altre persone: Moschino Fracasso, Giuberto, Rubino, Lirone, Ippol, s'avviano alla fucina di Vulcano. Come questa sia descritta è facile prevedere: una vera e propria fucina quale noi abbiamo visto tante volte con questi nostri occhi. La mitologia è fatta scendere dal suo Olimpo e abbassata alla vita ordinaria e comune. Sì, ci sono, in quella fucina, il Drago, i cavalli fiammanti e altre bestie prodigiose. Ma Baldo, il sempre nobile e coraggioso guerriero, non si spaura, e il combattimento che ne segue è descritto con vivissimi particolari. Siamo, sì, nelle

nuvole della fantasticheria, ma quelle nuvole hanno, grazie alla fantasia del nostro poeta, consistenza di vera e propria realtà. E poi tutte quelle bestie feroci non sono un puro giuoco d'immaginazione: rappresentano i pregiudizii, le ubbè dell' ignoranza comune: e il Cocai se la prende così vivamente con quei pregiudizii e con quelle ubbie, se ne appassiona così fortemente che tutto acquista senso di realtà. Il drago che combatte coi cavalli dei nostri eroi è veramente un drago, e le trasformazioni che subisce voi le vedete ad una ad una. La Maga Culfora è, sì, un'allegoria, ma quando piange per la strage fatta dai nostri avventurieri, piange per davvero: si tira i capelli, si dà pugni in viso, implora, impreca: tutto fa umanamente, sebbene in quel latino grottesco del nostro capriccioso poeta.

Ma continuiamo a rintracciare le qualità sentimentali dell'Eroe per eccellenza: di Baldo. Eccitati dallo stesso Cocai a visitare il regno dell'Inferno — ultimo rifugio, e più tristo, dei pregiudizii — i nostri avventurieri obbediscono, ma debbono confessarsi. Che fa Baldo? Si ricuserà? No: egli è magnanimo e sa di esser tale: nulla ha da nascondere. Sicchè lui, pel primo, vuole far la sua confessione al Cocai.

L'impresa è capitanata, naturalmente, da Baldo e quando s'entra nella sala d'armi, è lui che indossa le vesti d'Ettore, « quoniam minor Hectore non est ». Quando, dopo un lungo e avventuroso viaggio, penetrano nel palazzo di Culfora, il primo a far precipitare dal seggio la maga è Baldo; e pur questi è il primo a assalire Megera, a entrare nel palazzo delle Erinni, a distruggere la mobilia della sala e a mettere in fuga le tre donne procellose: esse sono la personificazione de' mali religiosi e sociali. E quandò, spinti da una forza misteriosa, tutti sono trasportati nella Caverna della *Fantasia*, è Baldo a penetrarvi pel primo e poichè quel luogo è popolato di mosconi, — i filosofi — Baldo, da coraggioso qual'è stato sempre, ne afferra uno, il più grosso, quello di Platone.

Siamo presso alla fine. Veramente il Cocai vuole arrivare alla fine; egli potrebbe continuare ancora il suo racconto, avviluppare episodii con episodii, accavallando stranezze su stranezze: ma non vuole. E tutto finisce in un' enorme zucca, dove stanno accolti filosofi e poeti, ciascuno de' quali ha accanto un barbiere che gli cava tanti denti quante bugie furon da lui dette. E siccome, com'è naturale, poeti e filosofi non smettono mai d'infilare bugie, i denti rinascono sempre. In quella zucca, simbolo del nostro e del suo cervello balzano, il poeta lascia in asso tutti: i suoi eroi, noi e lui. Si ride di tutti e di tutto, il Cocai; persino del suo poema, che è un vero e proprio mostro. Ma apparentemente ride, ponendo fine alle sue *baianae:* egli non ride, e le sue non sono delle mere bizzarie.

Se così fosse, il poema sarebbe opera di pura e semplice caricatura, un insieme di scenette cinematografiche, e non avrebbe valor d'arte, determinato, come sarebbe, dal capriccio vario e disordinato.

Lo spirito del nostro Cocai non ha navigato nella semplice farsa, ma nella tragedia, perchè esso non è fatto di caricatura, ma d'umorismo; e il poema è, sì, prodotto dal capriccio, ma nel capriccio vedete l'unità della varietà, la coerenza dell'incoerenza. Avete osservato tutta la varia narrazione che il Cocai fa delle gesta del suo grande protagonista? Baldo è un anacronismo; commette delle stranezze impossibili ad accadere; ma, tuttavia, egli è coerente e logico. Lo si è visto in tanti e tanti episodii. La sua natura d'uomo forte, istintivo; d'uomo dotato d' un senno anch' esso naturale e spontaneo: spregiudicato, buono, affettuoso, socievole quanto coraggioso sino alla ferocia, ribelle ad ogni convenzione, a ogni tirannia sociale, politica, morale e religiosa; la sua natura, dico, d'uomo fatto d'un pezzo esplode e agisce opportunamente e logicamente. Non c'è che ridire. Qui sta l'arte.

Il mostro, sì, è possibile; entra, come tutto il reale, in

dominio dell'arte, ma purchè esso abbia vita unica, simultaneamente intuita e immediatamente atteggiata.

Dunque, c'è coerenza, ed è quella data necessariamente dall'arte.

C'è anche *umorismo*, giacchè Baldo, il grande Eroe, è nello stesso tempo una figura ridevole e seria: ridevole in quanto è l'esagerazione grottesca de' cavalieri e degli eroi che fino a lui erano arrivati a traverso poemi epici e romanzeschi; seria, in quanto è l'affermazione d'un ideal tipo umano, che il Cocai voleva attuare. *Voleva*, ho detto; ma non *avrebbe potuto*: e appunto perchè non avrebbe potuto egli non rideva solo dell'esagerazione grottesca, che di cavalieri ed eroi faceva, ma anche dell'impossibilità d'attuazione del suo ideale, basato tutto sulla legge schiettamente naturalistica. Se ne arrabbia, persino; onde le invettive famose contro l'ordinamento della giustizia: contro i frati, che vedremo a proposito di Cingar: contro le vergogne della chiesa e del Papato, a proposito delle tre Erinni; ma già si trova al principio del suo stato d'animo, del suo sentimento di collera, ch'egli subito se ne accorge e sghignazza in una parola grottesca, in un'immagine bislacca, in un insulto feroce e plebeo.

Dove volete, dunque, trovar le fonti d'un tal personaggio, come Baldo, quale risulta da un poema così simultaneamente intuito? Come l'Ariosto infuse il mondo cavalleresco, affidatogli dal Pulci e dal Bojardo, di quella sottile e costante ironia comica, così il Cocai, andando ancora più oltre, accolse quel mondo dell'Ariosto, già umiliato al realismo persino dai *Reali di Francia*, e quello che nel *Furioso* era ironia diventò umorismo: quello che li era inverosimile, fu grottescamente esagerato: quello che era negazione, indifferenza, spensieratezza, divenne, nel *Baldus*, al tempo stesso affermazione, passione, sentimento di collera: e quello che era naturalismo sereno—per mo' di dire—immediato e semplice, divenne più schietto e turbolento, di quella turbolenza vivace della vita stessa, movimentato e vario. Paragonate i due eroi del *Furioso* e della *Macaronea*: *Orlando* e *Baldus*.

Tutti e due sono istintivi, irriflessivi, nobili e generosi. Ma pur quanta diversità tra loro! L'uno s'innamora subito d'Angelica; l'altro, pur repentinamente, di Berta. Ma l'istinto è immaginato più comicamente nella *Macaronea*: Baldo s'innamora di Berta, ma subito l'invola, la viola in men che non si dica e le fa schiattare, caldi caldi, due figliuoli in una volta. Orlando è generoso con gl'inermi; e così pure è Baldo. Ma questo sentimento di generosità cavalleresca è reso, anche in questo caso, più comicamente: dinanzi a' pastori ticinesi egli si sdegna di colpirli col taglio della spada, ma si compiace solo di pigliarli a piattonate. I combattimenti d'Orlando son descritti, nel *Furioso*, con disinvoltura placida e naturale; nella *Macaronea*, invece, quelli di Baldus son descritti con intimo godimento di comicità: la lotta è rapida; le conseguenze terribili; le disfatte comicissime: chi cade con le gambe all'aria, chi piomba col deretano in terra; a chi salta la testa; a chi un braccio; a chi le gambe. Anche Baldo, come Orlando, combatte in luoghi incantati, contro esseri inverosimili, Ma la narrazione ne risulta diversa nello spirito intimo, perchè l'inverosimile è, dal Cocai, messo subito allo scoperto per quei contorni decisi di realtà che dà ad esso, mentre dall'Ariosto è tenuto avvolto e celato da un sottile e infrangibile velo di placido umorismo.

Insomma, come Baldo é il necessario successore di Orlando, così la *Macaronea* è la forma d'arte necessaria dopo il *Furioso*. L'Ariosto teneva la porta socchiusa, nel suo mondo; il Cocai la spalanca con rabbia e con gioia e manda all'aria tutto. I personaggi del *Furioso* sono intinti di realismo, perché nel resto, ch'è la maggior parte, stanno nell'inverosimile; quelli della *Macaronea* sono, invece, materiati di realismo. Ecco perchè se pure i personaggi del *Furioso* avessero sfondato la porta non avrebbero fatto alcun danno nella casa: non son di muscoli e d'ossa; e la porta si sarebbe richiusa e la casa sarebbe rimasta colla sua mobilia. Ma invece quanto danno avrebbe arrecato un colpo di spalla di Baldo! Naturale; aveva quello che non ha Orlando: carne, ossa e nervi.

CAPO VI.

Cingar.

Lo stesso può dirsi per tutti gli altri personaggi della *Macaronea* e in ispecial modo di *Cingar*, che se non è la figura più importante di tutto il poema è, però, la figura più interessante.

Di caratteri ambigui, furfanti, ladri abbondano i poemi cavallereschi anteriori alla *Macaronea:* nel *Morgante Maggiore* s'incontra la simpaticissima figura di *Margutte* e nell'*Orlando Innamorato* e nel *Furioso* quella di *Brunello.*

Ma come, credo, si sarà visto dal nostro esame, *Margutte* è descritto, non rappresentato: parla molto ed agisce poco o nulla. Che cosa egli sia si scorge tuttavia non da quanto egli dice o afferma, ma dal modo birichino con cui parla. Ma non andiamo più in là. A un tratto il Pulci, di fantasia debole, se ne stanca e lascia tutti in asso: *Margutte* dopo un non lungo numero di ottave muore e poco dopo anche il fido compagno, Morgante. È miscredente, buffone, giocatore destrissimo, goloso, presuntuoso, ladro di strada e di chiesa: insomma la negazione d'ogni sentimento morale

Orsino di quello della famiglia. La sua moralità sta in quella negazione. Traspare dalla descrizione che di quella strana figura fa il poeta, il segreto pensiero del Pulci, spregiudicato, beffardo e un po' cinico. Ma *traspare:* di positivo e di chiaro nulla c'é. Al di là di uno o due episodii più o meno insignificanti, non assistiamo ad altro. Margutte si spegne com'è nato: ridendo. E subito. Desideriamo che il poeta ce lo rappresenti più a lungo e al vivo: che ce lo faccia agire e non parlare; che quel ch'è cenno diventi racconto e quel ch'è in embrione acquisti forma decisa e concreta.

Nell'*Orlando Innamorato* e nel *Furioso* è peggio. Brunello va e viene a seconda che lo voglia l'intreccio e, in oltre, resta nella nostra mente come una semplice figura di uomo scaltro, ladro e celere nella corsa: basso di statura, ricciuto e fosco. Il Bojardo lo fa intervenire a lungo nel suo poema (II, V, 27 sgg.; XI, 2 sgg.; XV, 1 sgg.; XIX, 1 sg., 7 sgg.; XXI, 27, etc.), ma a tratti. L'Ariosto una sola volta, parmi, (III, 69 sg.; IV, 1 sgg.) e brevemente, a proposito di Bradamante, la quale per liberare il suo Ruggiero ruba a Brunello l'anello e lo lega ben forte a uno abete.

Ma non c'é altro. É una figura di passaggio tanto nell'*Orlando Innamorato,* quanto nel *Furioso;* ci colpisce, sì, ma non ci desta un vivo interesse.

Non così fa il nostro Merlin Cocai: imbattutosi in quella figura egli ne fece il personaggio più interessante. La maggior parte, anzi, dello spirito comico di quel poema maccaronico si deve alle astuzie e al carattere, in generale, di *Cingar.*

Anche il Cocai ce lo presenta, come fa il Pulci:

> Alter erat in Baldi campagnus nomine Cingar,
> Cingar scampasoga, cimarostus, salsa diabli,
> Accortus, ladro, semper truffare paratus:
> In facie scarnus, reliquo sub corpore nervax.
> Praestus in andatu, parlatu; praestus in actu,
> Semper habens testam nudam, penitusque tosatam.
> Praticus ad beffas, truffas, zardasque, soiasque;
> Deque suo vultu faciens plus mille visazzos;

Et simulans varias sguerzo cum lumine morfas;
Pochis vera loquens voltis, mala guida viarum.
Namque domandantes quae sit via dritta camini,
Insegnans tortam, comitum drizzabat in onglas.
Portabat semper scarsellam, nescio qualem,
De sguaraboldellis plenam, surdisque tenais,
Cum quibus oscura riccas de nocte botegas
Intrabat, caricans pretiosa merce sodales.
Altaros spojat gesiae, tacitusque subintrat
In sagrastiarum magazenos, salvaque robbas.
Sgardinat o quotiens cassettam destriter illam,
Quam tirat offertam pretus pro alzare cappellam,
Vel pro massarae potius comprare camorem. (*Gosae*, IV,31)

Non basta: Cingar prende specialmente di mira le chiese: di S. Francesco, di S. Cristofaro, etc. etc. Di lui si raccontano di gesta audaci:

Presbitero chierigam rupit, totumque tracagno
Pistatum liquit, cui sustulit inde cavallam.
Talibus insultat sbraians pupulazzus, at ille
Non pretiat vulgi spazzata fronte parolas.
Dumque in presonem trahitur, dum forca parant
Nocte cadenazzos rumpit, scarpatve quadrellos,
Presonem sbusat, tornatque robare botegas. (*Gosae*, IV,31)

Fin qui la presentazione. Ma il Cocai, ch'è dotato d'un finissimo senso d'arte, va più in là: lo fa agire e con tale vivacità e con tale efficacia che noi cogliamo il carattere di Cingar senza che il Cocai ci dica quale esso sia.

Non sentiamo neppure il bisogno ch'egli ce lo descriva o ce lo presenti. Agisce, Cingar, con tale coerenza che noi non dobbiamo fare sforzo alcuno per coglierlo in tutta la sua interezza. Ricordate quando il birro Spingarda è inviato presso Baldo con quella lettera insidiosa? Baldo, d'animo generoso, appena s'accorge che quegli vuol rimontare subito a cavallo, lo invita con spontanea cortesia a rimanere, a bere un po' di vino per rifarsi della fatica della corsa. Cingar, invece, ladro di natura e furfante, si prepara subito a rubargli il

cavallo. E ricordate anche che Baldo abbocca subito all'amo della lettera; non così Cingar, il quale, come s'è visto, ficca gli occhi addosso al birro e mentre questi si diffonde in particolari, lo guarda sorridendo furbescamente, come per dire: « Non mi cogli! Sono più furfante di te ». E quando il racconto finisce, dice, rivolgendosi a Baldo: (*Gosae*, V, 39):

. . . . . ne vadas, crede, gabaris,
Tendunt (ne dubita) tendunt hi retia moschis.

Ma come si sa, Baldo, cade nelle mani dei birri. E allora Cingar si dà tutto attorno per liberarlo non con la forza, chè questo compito l'affida a Fracasso, inviandolo in Turchia perchè torni con un esercito di Mammalucchi, — ma con l'astuzia. Questa è la sola sua arma e se ne serve con quella infallibile destrezza con cui Baldo si serve della sua spada.

Cingar ha delle cose e degli uomini circostanti un' intuizione pronta e sicura. Gli è per questo ch'egli fulmineamente prepara il suo disegno e si dà poi ad attuarlo con accortezza e con prudenza grandissima. Che cosa deve fare prima di liberare Baldo? Far cadere nel ridicolo la riputata vecchiezza di Tognazzo e rendersi amico Zambello, il fratellastro di Baldo. L'uno occupa nel governo di Cipada una carica che potrebbe assomigliarsi a quella delegato del nostro. Il Cocai la chiama latinamente e romanamente *consulatus*. Ma l'importante é notare che di Tognazzo tutti gl'idioti contadini cipadensi hanno gran stima e venerazione: è ritenuto saggio; propugnatore della giustizia; soccorritore dei poveri. E in vece è un'inutile carcassa che fa andare le cose per la loro china; che fa mettere le mani addosso a' poveri diavoli del suo paese, appena osano di ribellarsi alle piccole e crudeli angherie; misogino dopo la morte della moglie e perchè sa d'essere dispregiato dalle giovani donne, ma pronto a far rinascere le sue voglie senili tosto che se ne presenti l'occasione.

Cingar, che ha occhi acutissimi, tutto questo vede e intuisce.

E si dà all'opra. Parla a Tognazzo male di Baldo; insinua che Berta, la moglie di questo, è innamorata di lui; fa in modo che entrambi abbiano un abboccamento, perchè Berta possa fingere di esserne veramente innamorata; e infine improvvisa una festa di ballo, perchè Tognazzo possa intervenirvi e inviti a danzare Berta, la quale è già d'accordo con Cingar. Come si svolga la festa, della quale fan parte alcuni sonatori, pagati da Cingar naturalmente con monete false, io non posso dire. Toglierei, riassumendo, quella vivacità che il Cocai ha data insuperabilmente a quell'episodio. Cingar balla come un cavrioletto, tanto è destro. Poi vien la volta di Tognazzo, il quale tutto goffo nella sua senile galanteria, si avvicina a Berta, invitandola alla danza. Berta fa il bocchino, si fa pudica e scontrosetta: finalmente si arrende. Tutti a quel ballo tanto goffo stanno per scoppiare in una risata. Ma Cingar fa cenno di tacere: Zitti, zitti, chè altrimenti la cosa va a monte! — Allora tutti lodano i movimenti di Tognazzo: Toh! come è leggiero! Guarda che salti! Ma bravo! Ma bene!

E Tognazzo allora, ringalluzzito, balla con più forza. Già suda. Si vuol cavar la giacca e prega Berta di aiutarlo. Questa afferra le maniche e tira con forza assieme con quelle della camicia. Tutto allora gli casca da dosso: gli astanti fingono di accorrere in suo aiuto, ma chi scioglie le mutande, chi tira di qua, chi tira di là: Tognazzo resta quasi nudo. Un coro di risate accoglie quel nuovo abbigliamento del tanto austero e severo console di Cipada, il quale è costretto a darsela a gambe come meglio può, inseguito dai monelli.

Ecco ottenuto il primo scopo:

Ergo hinc cessarat reverentia Barba Tognazzi.

Ora si volge, il nostro Cingar, al secondo scopo: quello di ottenere l'amicizia di Zambello, il fratellastro idiota di Baldo. Come faccia e che mezzi scelga Cingar è meglio che

ce lo dica Merlin Cocai, giacchè Cingar è e rimane sempre quell'astuto che ha « caudam vulpazzae more pelatam ».

Arrestato Baldo, si fa il processo: vien condannato alla forca e tutti i beni mobili e immobili sono, dalla giustizia, restituiti al povero Zambello. Come avviene in caratteri simili a quello del nostro idiota contadino—di animo piccolo, ma vorace; d'istinti deboli, ma pratici—Zambello si propone d'accrescere le proprie ricchezze, trafficando in città. Un commerciante in piccolo. E diventa tale perchè, lo sciocco, non ha mai visto l'ombra d'uno scudo; ora che l'ha vuol farlo moltiplicare. Quasi quasi egli si crede più forte ora, e in diritto di far delle sopercherie alla moglie, Berta, del fratellastro. Ma che sopercherie! Quali può fare un carattere non forte e spavaldo come Baldo, ma idiota, goffo e abituato a vivere la piccola vita d'un paesello. Baldo ha letto di grandi gesta cavalleresche: Zambello nulla: l'uno, di mente e di corpo agile, a una qualche sopercheria risponderebbe con sonore ceffate: l'altro, di mente e di corpo goffo e impacciato, risponderebbe con un dispetto celato e grossolano. E difatti Zambello, per vendicarsi di Berta, ogni mattina va a deporre il fardello del suo stomaco pesante di contadino davanti la porta di quella. Cingar, d'intùito pronto e vivo, comprende che quell'odorante regalo non può esser stato fatto se non da Zambello, e gli fa un brutto tiro. Riempie dello sterco un vaso: la superficie copre con miele: e caricatosi quel peso sulla spalla s'incammina. Quando incontra Zambello, si finge stracco: suda, sbuffa, bestemmia. Il dialogo che si svolge è vivacissimo: siamo di fronte a un uomo astuto e a un minchione: il primo comprende che l'altro s'è dato..... al commercio e: Come stai?—domanda—Bene—risponde Zambello—Su, via! qua la mano! Come sta tua moglie? Bravo, bene, mi compiaccio.—Che porti in quel vaso? — domanda Zambello. — Che porto? Ora ti dico! Aiutami, frattanto, a posare questo vaso: non ne posso più.—E racconta che Berta, trovando ogni mattina, lo sterco di lui, di Zambello, davanti la porta, l'aveva giorno per giorno serbato in quel vaso, e

ora lui, Cingar, si recava a venderlo. « Doh codesella ! » — esclama maravigliato l'allocco. Vieni, vieni con me. Ti farò vedere !—aggiunge Cingar.

Ed entrambi s'avviano. Giunti davanti la bottega d'uno speziale, Cingar chiede al padrone (*Cominae*, II, 61):

Vultis apum merdas istas comprare, magister?

Ma dice quelle parole in modo che Zambello non oda quella di *apum*, ma solo quella di *merdas*. Qui sta il comico : Zambello che casca dalle nuvole davanti alla sfacciataggine di Cingar : lo speziale che ride a quella spiritosa richiesta di Cingar : e Cingar che si burla tanto dell'uno quanto dell'altro.

La superiorità é messa di fronte non a una sola, ma a due persone : per questo la *vis comica* è più forte.

La compra vien fatta e Cingar intasca i soldi. Che avviene ? Quello che deve avvenire : Zambello imita Cingar. Il giorno dopo, si carica sulle spalle un tinello pieno di sterco e si reca dallo speziale, il quale, accortosi già dell' inganno fattogli, ora, appena vede Zambello, che s'avvicina pel medesimo scopo, che fa ? Lasciamo dire al Cocai : par proprio di vedere lo speziale, che lascia il mortaio, prende una stanga e gli va addosso pian pianino (*Cominae*, II, 61):

Pistellum piperis iecit, stamgamque piavit.
Inde pianinum vadens post terga bonhommi.
Atque super palmas spudans, bastone restricto,
Percutit heu brentam, magno resonante fracasso.
Brenta soluta statim spezzatis undique circhis,
Decidit in fasces, hinc stercora tota liquescunt,
Per faciemque fluunt Zambelli, perque davantum,
Perque deretro cadit stomachosi broda liquoris.

Succede un fracasso : la gente s'assembra ; i birri accorrono e dietro la dichiarazione dello speziale, arrestano il povero Zambello. Cingar si propone di liberarlo, ma per in-

tascare nuovi soldi, giacchè ha fatto capire alla moglie di Zambello che c'è bisogno di danari. Intasca i soldi, si reca dallo speziale e gli rinfaccia tutti gl'inganni fatti contro la gente, chiamandolo furfante, ladro, impostore.

Il fatto lamentato è vero; per questo il verso di Merlin Cocai nasconde sempre un pensiero serio. Per bocca di Cingar si lamenta tutta una gente, che a quei tempi veniva derubata e ingannata dagli speziali. Anche qui c'è l'invettiva, ma si osservi come bene incastonata in tutto il sapiente congegno del *Baldus*. Questa riflessione noi la facciamo dopo: per adesso noi vediamo quell'astuto di Cingar il quale ricorre a quel mezzo per intimorire lo speziale, il quale, in verità, temendo che la gente s'assembri e gli perda la solita fiducia, promette di andare a liberare Zambello, facendo una deposizione contraria alla prima. E così vien fatto con molti abbracciamenti da parte di Cingar e di Zambello.

Vediamo, insomma, il fatto, non il pensiero; la cosa, non il significato della cosa. Siamo e restiamo nel campo della pura arte: della rappresentazione, cioè, della intuizione. E se un pensiero serio c'è e a ogni costo si vuol far vedere, il Cocai lo sa perchè quel pensiero è il suo, ma se ne ride allegramente e finisce quella maccheronica con questi versi. (*Cominae*. III. 64):

> Sed iam pro merda stomacatas cerno brigatas:
> Ecce meae Musae nasum tenuere stopatum.
> Parcite si vestras re tanta implevimus aures.
> Ponimus historias per vera vocabula veras,
> Et magis implenda est auris quam bocca: valete.

Ecco l'arte umoristica: distrugge quel ch' ha edificato; ed edifica per distruggere. Se voi guardate la faccia del poeta farsi tutt'a un tratto seria seria, non ci credete: subito dopo s'allarga ne' suoi muscoli e prorompe in una risata ampia e sonora. Ne rimanete sconcertati: non ridete.

Ora Cingar, più che gli altri personaggi, è la più adatta personificazione di questo stato d'animo. Egli furfante sa le

furfanterie degli altri e quelle furfanterie rinfaccia ; egli ladro sa le ruberie degli altri, ma appunto gli oggetti rubati prende di mira ; egli, miscredente, sa che coloro i quali si professano religiosi sono più miscredenti di lui e contro di loro aguzza il suo intelletto e rivolge le sue astuzie acute come freccie. Inganna quelli che ingannano. Perciò scaturisce il comico : la sua superiorità è contro tutti e su tutti, anche contro coloro e su coloro che sono ritenuti insuperabili.

Tale è il carattere di Cingar, carattere, come si vede, difficile e complesso, ma non per questo difficile ad essere intuito e ad essere rivissuto nel nostro spirito. Tale è e tale si conserva sino alla fine del poema. De' monaci rubano con un curiosissimo e ingegnosissimo inganno la vacca Chiarina a Zambello. Cingar, è vero, non ha come rimediarvi perchè i monaci voracemente se la mangiano ; ma in cuor suo prorompe in una invettiva atroce contro i frati della Motella e in ispecial modo contro Pre' Jacopino, figura sordida, bestiale, ignorante sino all'assurdo, e si adopera subito per mettere in caricatura le prediche di quei frati e la loro finta credenza ai miracoli. Chi non ricorda la simulata uccisione di Berta da parte di Cingar, a proposito della festa dei SS. Brancato ed Umbro ? Berta, d'accordo con Cingar, nel ballo fa l'occhiolino a un ballerino, il quale tenta di condurla via e possederla. Cingar, che fingesi marito, simula d' accorgersi del tentato adulterio e con un coltello colpisce Berta al collo, che era avvolto da una vescica piena di sangue. La donna, furba, stramazza al suolo e si dà per morta. I villani inseguono Cingar ; vogliono linciarlo ad ogni costo. I versi del Cocai ci dànno nella loro espressiva vivacità tutta la scena tumultuosa e drammatica. Cingar, che—non dimentichiamolo — è celere nella corsa, non si lascia raggiungere : ma poi, a un certo punto, s'arrampica su d'un albero e di là, rivoltosi ai villani inferociti, promette di risuscitare Berta. — È mai possibile ?—dicono fra loro, maravigliati, i villani. Pur acconsentono. Vanno dove giace Berta ; la si porta in chiesa, davanti l'altare ; Cingar, rivolto alla turba, che si pigia da

tutti i lati, annunzia il nuovo miracolo da venire, e con gli occhi al cielo, levando con le mani il suo coltello, prega (*Cominae*, IV, 78):

O cortelle meus toto mihi charior orbe,
Quem non sufficerent cuncti comprare tesori,
Qui quoque mostrasti tot jam miracula mundo,
Te rogo per sancti virtutem Bartholomei;
Cuius es anchoram sacro de sanguine rossus;
Quando Roversani pelle brigata cavavit;
Si tibi quottidie genuflexus dico coronam,
Si tibi dominicis semper jeiuno diebus,
Si tibi te canibus robavi denique Turchis,
Oro, precor supplex, et cunctis obsecro votis,
Sicut Berta tuo de vulnere lapsa morivit,
Sic virtute tui meriti nunc viva resurgat.

Avete visto? Quel furfante e miscredente di Cingar afferma d'aver digiunato tutte le domeniche! E con qual fervore si susseguono quei *si tibi!* E con quale ardore egli pronunzia le parole: *Oro, precor supplex!* Perciò voi ridete: perchè vedete davanti l'altare infervorarsi, un furfante, alla stessa guisa d'un santo. Ricordate ser Ciappelletto, il quale, come Cingar, non crede nè a Dio, nè alla virtù, nè alla legge sociale, nè a nulla, eppure all'ultimo momento della sua vita si confessa e da tutti è ritenuto un santo? Ma ser Ciappelletto desta—come acutamente osservò il Cesareo—più sgomento che riso, mentre Cingar desta più riso che sgomento, nonostante entrambi abbiamo in sè i germi d'una nuova e formidabile filosofia dell'universo, i germi d'una feroce rivoluzione, sì ch'essi precedono di molti secoli la tortuosa anima della nostra generazione, incredula, beffarda e cinica.

Alla preghiera segue la resurrezione di quella furbacchiona di Berta, la quale tutt'a un tratto salta in piedi e grida come una matta: « Cur me ammazzasti, Cingar? ». Lo stupore de' contadini è grande e maggiore diventa quando Berta si confessa con Cingar e quando questo sale sul pulpito e vi fa una lunga e commossa predica sul suo miracolo,

con la speranza che qualcuno compri il suo coltello e commetta per davvero un'uccisione. « Cernite cortellum » —grida a voce alta e commossa :

> Cernite cortellum, gens o devota, beatum ;
> Cernite cortellum, cum quo mala rocca Roma (?)
> Rocca Roversani, villanis plena cativis,
> Cruda roversavit iam pellem more videlli,
> Moreque capretti de spallis Bartholomei.
> Hic est cortellus felix ; hic ille tesorus,
> Cui similem nec habet, nec habebit gesia Samarchi.
> Hic est qui vestras poterit saldare feritas,
> Hic est qui scampat brutta de peste malatos ;
> Hic est qui vivos et mortos suscitat omnes.
> Nonne per adessum vidisti surgere Bertam ?
> Sic alios poterit mortos drizzare gaiardos.
> Currite ; quid pigrae statis ? jam currite gentes ;
> Hunc basare sacrum cortellum currite dico (*Com.*, IV, 78).

Tutti naturalmente accorrono per baciare il coltello ; e Zambello, che ha seguito la scena tutto stupito, finisce col comprarlo e per uccidere davvero la sua Lena. Solo così i consoli di Cipada decidono di porre fine alle furfanterie di Cingar. Succede una seduta movimentatissima: ciascuno dice la sua. Il Cocai con vivacità di stile rappresenta la scena drammaticissima e comicissima al tempo stesso.

> Qui diavol enim poterit combattere secum? (*Cominae*, IV, 82)

si domandano. Finalmente si conclude :

> Mittere praetori Gobbum, Barbamque Tognazzum,
> Qui squadras ducant armorum, dante Gajoffo. (*Com.*, IV, 82).

Ma le son tutte smargiassate !—pensa in cuor suo Merlin Cocai, il quale sa come procede il servizio dell'ordine nella sua città ; e così dice, ghignando, anche Cingar. Basta pigliar tre o quattro compagni : sparare in aria un paio di fu-

cilate e tutti i birri scapperebbero a gambe levate. Così dice e così fa Cingar *(Ibid.)*:

> Risit et armatos secum trahit undique bravos.
> Hic Brunellus adest, Gambo, Schiavina, Lanfrancus;
> Ardet Amerigus, pariterque bravegiante Galetta,
> Alter ballestram; fert alter tergore schioppum;
> Pizzagnoccus habet spetum, roncamque Stivallus,
> Zambonus cettam duro de azale molatam;
> Fert archibusum Rigazzus pulvere cargum,
> Jamque cupit buso fogatam ponere cordam.

E così irrompono all'alba in Cipada: si pongono in atteggiamento provocante nel mezzo della strada principale: insultano gli abitanti. « Avanti! avanti! chi ha coraggio venga avanti, poltroni, mascalzoni, pidocchiosi! ». E accompagnano tali insulti con sonorissime pernacchie e con archibugiate. I birri, si capisce, non osano: scappano. Solo Tognazzo ardisce di affrontare quei facinorosi, guidati da Cingar, ma viene sbudellato dalla spada di quest'ultimo.

Ma questo che ho detto non serve ad altro che a tratteggiare la figura di Cingar. Come si svolgano certi episodii io non posso dire minutamente. Il Cocai non tralascia alcun particolare. Volete vedere come descrive la morte di Tognazzo?

> Imboscatus erat Cingar. Venit ecce Tognazzus.
> Ut fuit appressum, se se manifestat apertum;
> Volgitur intornum, nusquam videt esse coëllum.
> Perstringit manibus roncam, fendenteque magno
> In duplices quartos spaccatur gobba Tognazzi
> Atque ita cascavit fortissima rocca Cipadae,
> Maximus hic hominum saviorum, fama Cipadae,
> Sex voltas Consul, sustegnum grande rasonis,
> Decidit atque ingens iacuit sotosora Pilaster.
> Protinus arrancat Cingar, procul inde levatur;
> Sed prius arripiens Bertam, Bertaeque gemellos
> Fiolos, sgombrat Mantoum nocte terenum,
> Inque tuis latuit montagnis, Brixia, Cingar,

Tuque, Regazze, meo bastinam pone muletto,
Namque cavalcando venit mihi voja per urbem.
(*Cominae*, IV. 83).

Spassatasela sì lungamente, ora pensa Cingar di liberare Baldo. Il Cocai chiude la sua parentesi e ripiglia il filo del suo intreccio. Ma che volete? Le digressioni in un'opera umoristica sono necessarie. Chi ha lo spirito inquieto e non sa se debba piangere o ridere, scoppiare per la collera o per le risate, ha bisogno di vagare di qua e di là: soffermarsi a lungo: indugiarsi in un soliloquio: compiacersi di narrare con tutti i particolari un episodio: per poi subito ricordarsi a un tratto della strada interrotta e ripigliare il cammino. Le digressioni, quindi, come questa, assai lunga, delle gesta di Cingar prima che venga liberato Baldo, sono da addebitarsi non a difetto, ma a pregio dell'opera d'arte. Difetterebbe l'arte se in queste digressioni Cingar smettesse il carattere, che noi conosciamo, e ne dimostrasse un altro, diverso dal primo.

E Cingar, come Baldo, rimane sempre coerente a sé stesso. Imbattutosi in due francescani, li sveste con minacce degli abiti, e se ne indossa uno lui; ruba loro l'asino e vi monta su. Così mutato (s'è persino fatta la barba con le forbici) scende in piazza, chiede l'elemosina e si riempie la tasca di soldi. Va a trovare Zambello: gli offre quel nuovo metodo di vita. Il villano accetta. Seguito da questo, Cingar si reca nel luogo più popolato di Cipada: arringa la folla, e con parole concitate racconta d'essere stato il suo monastero saccheggiato da' Turchi, guidati da un terribile gigante, *Fracassus*. Si reca dal Pretore: fa di tutto, con modi celati e scaltri, per farsi inviare come confessore nella carcere di Baldo. Vi penetra seguito da Zambello: e quando è l'ora opportuna, Cingar sveste il villano dell'abito, lo fa indossare a Baldo, e così escono compunti e commossi dalla prigione, dove lasciano impaurito il povero Zambello.

Così si riprendono le avventure a cominciare dall'arrivo

a Chioggia sino all'Inferno, stranamente concepito a quel modo che s'è visto. Cingar compera un'agnella da un pecoraio ticinese e la getta dalla nave sul mare: tutte le altre compagne la seguono, annegando miseramente. Ha sempre la gioia della crudeltà.

Sembra che quest'uomo, non disponendo assolutamente di coraggio, abbia lasciato sviluppare tutte le altre facoltà del suo spirito per sopperire alla mancanza di quel sentimento: onde l'astuzia, la burla, l'intuizione pronta e viva di tutte le cose circostanti. Baldo, come parmi di aver detto, risolve tutto col braccio; Cingar, con l'intelletto: l'uno è coraggioso, l'altro pauroso. Quando si scatena una terribile tempesta, mentre si é in mare, dovreste vedere da quanta paura è assalito Cingar! Là non ci son astuzie che tengano contro le forze naturali. Se si trovasse..... in terra ferma, allora basterebbe lui solo, Cingar, a trovar scampo coll'inganno. Ma in mare, come è mai possibile?

Solus ibi Cingar cantone tremabat in uno,
Atque morire temens, cagarellam sentit abassum.
Limarum non hic surdarum copia, non hic
Scaraboldelli prosunt, ladreque tenaiae.
Non hic ars simiae, non hic astutia vulpis.
Undique mors urget, mors undique cruda menazzat.
Infinita facit cunctis vota ille Beatis,
Iurat, quod cancar veniat sibi, velle per omnem
Pergere descalzum mundum, saccove dobatus.
Vult in Agrignano sanctum trovare Danesum,
Qui nunc vivit adhue vastae sub fornice rupis,
Fertque oculi cilios distesos usque genocchios.
Ad zocolos ibit, quos olim Ascensa ferebat:
Quos in Taprobana gens portugalla catavit;
Hisque decem faciet per Fratres dicere messas.
His quoque candelam tam grandem, tamque pesantem
Vult offerre simul, quam grandis quamque pesantus.
Est arbor navis, prigolo si scampet ab isto.
Se stessum accusat multas robasse botegas,
Sgardinasse casas et sgallinasse polaros.
At si de tanto travaio vadat adessum
Liber speditus, vult esse Macharius alter.

Alter eremitus Paulus, spondetque Sepulchri
Post' visitamentum vitam menare tapinam.
Talia dum Cingar trepido sub pectore pensat,
Et ruptae sublimis aquae montagna ruinat,
Quae superans altam gabiam, strepitosa trapassat,
Nec pocas secum portavit in aequora gentes.
(Mafelinae, II, 107).

Ora siamo noi a ridere alle spalle di Cingar. Avete visto quante e quante promesse fa quel miscredente ? Prega tutti i Santi, lui che li ha bestemmiati sempre e sempre li ha messi in ridicolo ; promette di recarsi alla solitaria dimora di S. Dionigi, di far dire dai frati, proprio da coloro, ch'egli ha sempre presi di mira, dieci messe : di portare una torcia lunga e grossa quanto l'albero della nave, proprio lui che sa l'inutilità di queste offerte e quasi sempre ha rotto le cassette della sacra elemosina ; etc.. etc. Ma ridiamo anche per un altro motivo : siamo sicuri che, passato il pericolo della tempesta, Cingar vi farebbe uno sberleffo, squadrerebbe, ridendo, le fiche ai santi e a Dio e ripiglierebbe la sua vita di furfante.

E così è. Si burla della scienza, facendo a Baldo una lunga e stranissima lezione astronomica : ruba la cavalcatura a due contadini, per imprendere il viaggio in Africa; prima di entrare nel regno dello Stige fa una lunga e spiritosissima confessione de' suoi peccati a Merlin Cocai, che, anche lui, interviene nell'intreccio della narrazione sotto la qualità di confessore ; a Culfora, che domanda ai nostri eroi chi siano, Cingar, a nome suo, risponde, burlandosi di lei, ch'egli era un ciabattino, valente nel rappezzare ciabatte, ma che, per aver giocato tutto, persino il martello, le lesine, le forme, lo spago e in fine lo stesso cervello, ora sen viene, al sommo della disperazione, alle stigie acque; fa rinvenire, spruzzandolo della propria urina, un giovane semivivo, che trovavasi presso l'Acheronte e che poi vien riconosciuto come figlio di Baldo : mentre Fracasso s'azzuffa con Caronte, egli salta sulla barca e da buon nocchiero passa co' suoi compagni l'A-

cheronte. finchè anche lui, come tutti gli altri, vien piantato nella famosa zucca.

Cingar, adunque, se risente del carattere di *Brunello*, di *Margutte* e forse anche del *Campriano* delle famose fiabe popolari del principio del sec. XVI, è tuttavia se stesso: il suo carattere si svolge con mirabile logica di sentimenti e, inoltre, ha ragion d'essere messo accanto a Baldo e a tutti gli altri personaggi che vedremo, perchè anche in lui, anzi specialmente in lui si rifrange vivamente il segreto pensiero del Poeta, quel pensiero che anima e investe tutta la *Maccaronea*. Appunto per questo essa é una grande opera d'arte: i personaggi non agiscono a capriccio, e se dalle strane avventure sono sbattuti chî qua, chi là, c'è tuttavia un filo invisibile che li tien legati, ed é quello che dà la fusione a tutta l'opera. Cingar è un uomo artisticamente reale, ma é anche il pensiero del poeta: è il naturalismo beffardo, cinico, dissolvitore di Merlin Cocai, messo accanto a quello serio, ottimista, sincero, rappresentato da Baldus: questi non è provvisto di spirito critico, Cingar sì: sa che esistono pregiudizii sociali, morali, religiosi: che il mondo è tutto fatto d'ipocriti e d'impostori, e appunta il suo frizzo e acuisce la sua astuzia, con l'intento di tutto distruggere. Si ricordi la celebre invettiva contro i frati della Motella; la predica che fa dopo la finta resurrezione di Berta, predica, in cui spunta il nome d'un serio avversario della religione cattolica, quello di Lutero: la descrizione che egli fa a Baldo del mondo dell'al di là e del cielo; insomma tutti quei luoghi, in cui accanto alla viva realtà troviamo chiaramente espresso il significato ideale di essa. Anzi, poichè ci troviamo davanti a un'opera d'arte, la cosa non sta *accanto* al concetto, ma il concetto è così vivo che diventa cosa, e la cosa rappresentata ha un sicuro fondo di serietà che rivela manifestamente il concetto. Ma nè il concetto nè l'intuizione vivono a spese l'uno dell'altra: anzi nella rappresentazione si fondono, vivono armoniosamente, d'una stessa vita sì da diventar l'espressione *intera* di tutto uno spirito, di tutta una coscienza:

quella del poeta. E il personaggio che più fra tutti rifrange in sè quello spirito e quella coscienza è, come s'è visto, l'ambiguo, beffardo e spregiudicato Cingar : il quale, appunto per ciò, forse, nasconde dietro di sè il poeta stesso, quello che noi abbiamo scrutato all'inizio del nostro saggio.

CAP. VII.

Fracassus.

Di giganti abbonda pure la poesia cavalleresca anteriore alla *Macaronea* e, come si sarà visto—credo—dalla mia introduzione, essi non erano immaginati con quel viso senso di maraviglia, che solo può scaturire da animi ancor vergini. E ciò è naturale. Chi prova meraviglia, crede già alla consistenza della cosa veduta: sgrana gli occhi e tende le mani. Ma il Cinquecento era troppo adulto. Sapevasi che i giganti non potevano esistere; ch'essi erano un prodotto dell' altrui immaginazione; e se il Pulci, ad esempio, il Bojardo o l'Ariosto ne figuravan qualcuno, se la ridevano sotto i baffi, perchè sapevano che i loro giganti, si chiamassero *Morgante*, o *Alfora*, od Orrilo o altrimenti, erano capricci della loro fantasticheria: anzi talvolta si dimenticavano d'aver dato a quei giganti proporzioni smisurate e li trattavano come persone di comune statura. Si ricordi che il Pulci (XX, 57) immagina che un oste tenga segreto nientemeno che il cadavere di Morgante. E poi lo stesso Pulci non attribuisce al suo Morgante azioni e sentimenti così comuni a tutti gli uomini che noi ci dimentichiamo di trovarci dinnanzi a un gigante?

Ora, Merlin Cocai volle ridersene più allegramente: quel sentimento d'incredulità manifestato dai suoi predecessori egli lo rese più manifesto con l'esagerare le linee fino all'assurdo e al grottesco; e quella vivacità che i suoi predecessori non eran riusciti a comunicare ai propri giganti, volle darla lui, il Cocai, e ci riuscì in modo insuperabile. Il suo gigante lo chiamò *Fracassus:* il nome stesso già vi dà un segno di quel che poteva essere la forza di quell'omaccione. Ecco come dapprima lo descrive:

Primus erat magnus Fracassus, razza gigante,
Cuius longa fuit (certe non dico bosiam)
Per bellum punctum brazzos persona quaranta,
Grossilitate staio maior sibi testa dabatur.
Intrasset boccam totus castronus apertam;
Auriculisque suis fecisset octo stivallos.
Atque super frontem potuisses ludere dadis.
Non melo, non scocia est nasazzo grossior illo.
Spallazzas habet ingentes, largamque schenazzam;
Gambazzas longas, brazzosque, amplum culamen.
Hunc qui ferre queat, non est reperire cavallum.
Omnes quando salit smagazzat morae fritaiae.
Numquam Fracasso visa est plus longa columna.
. . . . . .
Totum cum coenat mangiat sua bocca vedellum;
Via implent utrum panes ottanta vodatum.
Sint quales voiant, trinzeras atque muraias
Cum manibus crollat, totasque ruinat abassum.
Cum manibus crollat, totasque recimat abassum.
Sic digitis streppat querzas, vecchiasque nogaras,
Ut streppare solent aios et porra villani. (*Gosae*, IV, 30).

Nel Bojardo, nel Pulci e nell'Ariosto trovavamo nella descrizione, l'indifferenza, indizio di incredulità; qui l'incredulità si manifesta sotto l'aspetto della caricatura. Per dire che la bocca di Fracassus era enorme, aggiunge che vi sarebbe potuto entrare completamente un castrone: delle orecchie si sarebbero potuti fare degli stivaloni; la fronte è immaginata ampia quanto una tavola da giocarvi con dadi; e

per farvi ridere di più, parla di tutte le parti di quel corpo smisurato e, per necessità comica, dell'*amplum culamen*.

Tutte le più grandi avventure toccano a lui, poichè egli è la natural forza istintiva: non ha la caparbietà che deriva dalla coscienza della propria superiorità intellettuale. *Fracassus* sa di essere inferiore a tutti gli altri compagni, nonostante li superi in forza fisica; e appunto per questo, se da un canto egli non può frenare i suoi istinti, dall'altro canto riesce, però, ad ubbidire agli ordini che gli vengon da parte di Cingar e massime di Baldo. È mite, insomma, bonario e fedele: sopra tutto fedele. Ricordate quando Spingarda, il birro, viene con quella lettera insidiosa per Baldo? Appena Cingar mette avanti il sospetto che si tratti d'una insidia, egli prorompe in impeti di collera. Chi potrebbe tendere le reti a Baldo, se c'è lui, Fracassus, che avrebbe tanta forza da romperle in un attimo? Ma poichè Cingar e Baldo lo vogliono, egli resta; e ubbidisce pure allorchè Cingar gli consiglia di recarsi in Turchia per tornarsene con un esercito di Mamalucchi.

I suoi atti, poi, son descritti con grande vivacità: il Pulci, il Bojardo e l'Ariosto, ripeto, si dimenticano, dopo aver descritto alcun gigante, d'avergli dato proporzioni enormi; onde parecchi particolari che, invece, con potenza di rappresentazione sono visti dal Cocai, sfuggono all'occhio distratto e indifferente di quelli. Se salta dalla nave sul terreno, quando vien scorto tutt'a un tratto dai compagni, la nave, pel peso, s'immerge quasi tutta nel mare, e tutti, poi, pel gran salto tremano: persino l'enorme balena, sul dorso della quale egli balza, sente che le coste le si rompono. E notate con quale vivezza di particolari è immaginato l'episodio dell'uccisione della balena, che trovasi anche nel *Morgante Maggiore*. Ma il Pulci, come al solito, si sbriga alla lesta. Accortosi Morgante che una balena s'avanza furiosa contro la nave e già sta per farla traboccare, gli salta addosso col suo enorme battaglio e glien'assesta replicati colpi;

E tanto e tanto in sul capo percosse.
Che gliel'ha tutto sfracellato e trito;
Donde la bestia di quivi si smosse,
E come un barbio boccheggia stordito,
E morta si rovescia in poche scosse.
Morgante prese per miglior partito
Saltar nell'acqua e irsene alla riva,
Però che l'acqua non lo ricopriva (XX, 48).

E tutto è finito in una sola ottava. La lotta movimentata: la resistenza in varî modi opposta dalla balena ; i tentativi disperati e anche strani del gigante nell' ucciderla : tutto questo occorreva che rilevasse il Pulci. E tutto questo rileva il Cocai in quel suo latino pieghevole, pieno di colorito ed efficacemente rappresentativo. Ed ecco: Fracassus si denuda: fa una forca ed un remo per mezzo d' una quercia e d' un pino ch'egli strappa come se fossero ravanelli; e così va incontro alla balena, nuotando con gran forza finchè non la raggiunga. La balena stizzita, proprio *stizzita* — il poeta, quand' è tale, anima ogni cosa — per vedersi impedita nella via, dà forti sferzate con la coda :

Cauda erat (ut referunt analia nostra Cipadae)
Longa quatercentos, nullo mancante, cavezzos.
Hanc menat huc, illuc, per drittum, perque traversum,
Inque infinitos nodos aliquando viluppat
Ut sit quando piat truccum villanus aguzzum,
Dormentem viae serpam traditorus assaltat *(Tognae, V, 171).*

Chi può dire, dopo questa animata descrizione, di non veder la balena in quei varii movimenti che fa con la coda? Non basta, però, la vivacità di quell' « huc, illuc, per drittum, perque traversum »; il poeta vi richiama un fatto che molti di noi abbiamo notato: l' agitarsi disperato della coda che fa una lucertola quando noi la configgiamo con una punta aguzza. Il Cocai, insomma, non permette che si vada oltre senza che non si sia vista la cosa, che vuol rappresentare, in tutta la sua vivezza e in tutta la sua interezza. E

mentre, davanti all'ottava del Pulci, noi eravamo come scontenti e insoddisfatti perchè nulla vedevamo in atteggiamento vivo e chiaro, qui, ora, davanti a quel latino così ricco di colorito godiamo per veder tutto illuminato e gli occhi nostri brillano di soddisfazione: dimentichiamo il poeta perché davanti a noi sta la cosa rappresentata e in essa interamente ci siamo scordati. Ma vediamo con che vivacità di tocchi è narrata la lotta. La balena sferra colpi di coda così forti da spezzare orni e cipressi e da sollevare un così grande strepito che esso s'ode fino a ottanta miglia lontano. E non contenta di questo enorme fracasso, solleva di mezzo alle onde l'immane sua testa « et boccam sbarrat edacem ». E allora veramente appare in tutta l'orrida sua grandezza: montagna è la testa, una campagna sterminata è la fronte, altissimi pini sembrano i denti. Ma Fracassus non si spaura e con maggior vigore nuota verso la bestiaccia, mentre Cingar l'anima, gridandogli:

. . . . . Fracasse gajarde.
Nunc tenassutum Morgantis semine monstras!

Ecco l'ideale cavalleresco! Ma ecco quanta vivacità nella scena per questo intervento di Cingar, che anima il compagno dalla sponda! Fracassus raddoppia le forze e poichè la balena ha menato fulmineamente un vigoroso colpo con la coda, egli dà sulle spalle di essa una sì tremenda percossa col suo battaglio che

. . . . . cantare animam facit illi in corpore vasto.

Che magnifico esametro e come pieno di comicità appunto per questa vasta armonia! E subito, in un batter d'occhio, lasciato andare il remo, afferra

Codazzam strictis manibus retinetque gajardus:
Cui tales donat streppos talesve tiradas
Quod mugire facit grossasque molare corezs.

Ecco la sconcia comicità di quel « molare corezas » ! Il maraviglioso visto sotto l'aspetto della caricatura, sconcia— non importa—ma spontanea e viva.

Baldo, intanto, che, anche lui, assiste alla scena, grida: « Tieni ben stretta, o Fracasso, la coda, ch' io ti farò vedere un bel colpo! » E giù, con la spada, un terribile fendente alla coda, la quale per nulla ne è offesa, anzi, coperta di durissime squamme, resiste sì fortemente che la spada rimbalza senza ferire. Allora l' accanimento fra assalitori ed assalita diventa più vivo: la balena spalanca l'enorme e nera sua bocca per mordere il gigante, ma questo, più pronto, le vibra un calcio così poderoso

Ut smassellaret tres dentes extra ganassas.

Allora la balena,

. . . . . boans reboans simul, stridensque restridens.
Aequora mugisonis coelumque revulnerat Echis.

E divenuta più furibonda una seconda volta, rabbiosamente, si volge per divorare il gigante, ma *Virmazzus* un altro dell' avventurosa compagnia, più pronto lancia contro la bestia un dardo, il quale va a conficcarsi nell' occhio, penetrando sin dentro alle cervella. E Cingar, allora, e Falchettus e Moschinus le scagliano ogni sorta di proiettili: sassi, tronchi d' albero, terriccio, tutto quello che, insomma, capita loro nelle mani: e gridano e ridono e tornano sempre all'assalto. Ma il Cocai non si contenta d' avervi già descritta la scena con quella ricchezza di particolari: fa un paragone pieno d'una evidenza maravigliosa. Sentite:

Assaltare lupum vidi talvolta vilanos,
Qui, fame ductus, quaerit, quem devoret, agnum.
It bassus bassus per sulcus perque ruidas
Donec acquistat quid quid sua voja bramabat.

Ecce fugit, portatque agnum cunctisque palesat
Turba vilanorum, velut est usanza, gaioffis
Sparpagnat ruit, coelum sbraioribus implet
Cumque ruginosis spuntonibus occupat illum.
Qualem rumorem datis factisque viluppant,
Talem Baronès misturant contra marinum
Monstrum illud magnisque auras clamoribus implent.

Quanto è rappresentativo quell'« it bassus bassus » ! E quanto movimento c'è in tutta la scena ! Or chi può dire, dopo questo paragone, di non avere limpida e viva davanti agli occhi della fantasia la scena della lotta con la balena?

Ma siamo verso l'epilogo. Baldo, da strenuo guerriero, mena a dritta e a manca terribili colpi di spada per tagliar la coda alla balena e, visto che ciò è inutile, disperato, pieno di furore, tosto che la balena mette fuori delle acque la grossissima testa, salta su di essa e ghermitala per un'orecchia enorme sì forte la stringe che la bestiaccia

Granditer exululat stridisque assordat Olympum
Fatque sibi forzam penitus retirare sotacquam.

Ma Fracasso, d'altra parte, vigorosamente la trattiene per la coda, mentre gli altri compagni menano dappertutto colpi di spada. Ma finalmente il gigante, lasciata tutt'a un tratto la coda, la ghermisce per la testa e con forza miracolosa riesce, con quattro scròlli, come si fa per un'oca, a spiccarle il capo. S'immerge, allora, morta la balena e con essa l'isola. E così ha fine l'episodio della lotta per dar luogo a quello della scena gustosissima, nella quale i nostri avventurieri non sanno come spiegarsi lo strano fenomeno. Ma quanta differenza tra il racconto del nostro Cocai e quello del Pulci? Lì tutto è movimentato, qui tutto è uniforme e rigido; lì tutto è osservato e scrutato con vigile perspicacia artistica, qui tutto è visto e notato distrattamente e sommariamente.

E così: chi ha letto l' *Orlando Innamorato* ricorderà il gran salto fatto dal Conte per passare un fiume:

Il Conte avea di ciò gran maraviglia,
Tra sè dicendo: Or che voglio aspettare?
Se il fiume fosse largo dieci miglia,
In ogni modo voglio oltra passare.
Alfin de le parole un salto piglia;
(Vero è che indietro alquanto ebbe a tornare
A prender corso) e come avesse piume
D'un salto, armato, andò di là dal fiume.

Quello che avrebbe costituito il particolare più vivo di quel salto è ciò che il Bojardo mette, come cosa secondaria, tra parentesi. Il Cocai, invece, lo mette in luce e con quell'efficacia, che ormai gli conosciamo:

Tunc Fracassus ibi largum saltare canalem
Praeparat, et spudans manibus se retro reitrat,
Discorsamque piat vel tres vel quinque cavezzas,
Inde movens passus longones, inde galoppans,
Inde cito corsum, de ripa saltat in altram.
Quo saltu intornum graviter campagna tremavit,
Terribilemque omnes balzum stupuere barones.
Baldus mandat ei, tota cum voce cridando,
Ut voiat barbam nautae streppare pilatim,
Rumpere cervellum ac totos corporis ossos.
(*Stryacis*, IV, 218).

Questa e altre gesta fa il terribile gigante all'Inferno; ma, come per gli altri, così anche per lui il poeta immagina che resti nella famosa zucca.

Fracassus, dunque, non difetta di quella vivacità, per la quale ci restano scolpiti nella mente Baldo, Cingar e altri. È forse l'eroe più simpatico, con quella sua larga e gagliarda bonarietà; con quella sua mitezza e arrendevolezza quasi puerili: doti che fanno uno strano, ma pur simpatico contrasto, con quella terribile forza, che potrebbe farlo infischiar di tutto e di tutti e persino dell'animoso Baldo.

È un grande, un enorme fanciullo: ne ha tutta la primitiva bontà e tutta la forza impulsiva. Più che la parodia di quella forza oltreumana che si attribuisce a' cavalieri erranti -- come ebbe a dire il De Sanctis — egli è la parodia di tutta quella sorta di figure gigantesche, di cui abbondavano i poemi cavallereschi, e, meglio, la più viva e vera realizzazione d'un carattere che il Cocai volle nel suo disegno artistico porre e pose in mezzo tra magnanimo cavaliere, Baldus, e l'astuto popolano, Cingar.

CAPO VIII.

Falchettus - Lonardus - Moschinus, etc.

Anche di figure simili a *Falchettus*, che ora esamineremo, abbiamo traccia nei poemi e romanzi cavallereschi e specialmente in quei *Reali di Francia*, che sebbene non siano un'opera d'arte, ma un insieme confuso d'avventure romanzesche, furono e sono anche ora letti dal popolo. Canta il Cocai:

Sed quidnam de te, duplex Falchette, canamus.
Qui quoque pro Baldo giurasti ponere vitam?
Nunc, lector, parebo tibi fortasse bosardus
Si dicam quod ego propriis occhialibus istum
Vidi Falchettum duplici cum corpore natum;
Namque viri buccas usque ad culamen habebat;
Ex inde ad caudam magni canis ossa dabantur.
Nescio si braucans, lector placidissime, cosam
Clarius hoc dicam: mangiabat dente virorum,
Smaltitosque cibos mastini ventre cagabat.
Quapropter coredorus erat tam praestus ut ipsos
Zaffaret capros, lepores, dainosque fugaces.
Et quia mezus erat noster, mezusque cagnescus

Hunc multi reges, papae, grandesque maestri
Chortibus in propriis de primis fare volebant,
Sed magis incagans papis regumque favori,
Cum Baldo tantum dormit mangiatque bibitque.
(*Gosae*, IV, 31).

Or chi non ricorda la figura di Pulicane, che s'incontra nel quarto libro del romanzo di Andrea da Barberino? Anche quegli è uno strano mostro mezzo uomo e mezzo cane e s'immagina che dal re Marcabruno venga mandato a inseguire Buovo e Drusiana e che, raggiuntili, invece di ricondurli al suo signore, si accompagni con loro. I due fuggiaschi, a simiglianza di Guidone e Baldovina immaginati dal nostro Cocai, proseguono il loro cammino finchè Drusiana partorisce due bambini e Pulicane, che ne è il balio, viene ucciso da un leone.

Ma il Cocai andò oltre il suo modello, anzi, dai versi che abbiamo citati, mette in parodia il suo modello, mette in burla la serietà, con cui maestro Andrea si figura Pulicane, e fermandosi su quella strana particolarità d'essere mezzo cane e mezzo uomo, vi giuoca su. Andrea da Barberino passa oltre, senza affatto maravigliarsene; il Cocai, invece, no: vi si ferma e vi si diverte. Falchetto è mezzo uomo e mezzo cane? Per mettere in caricatura l'impossibilità della cosa, il nostro poeta si duole di potere essere creduto bugiardo e afferma d'averlo visto coi proprii occhi; anzi poichè potrebbe qualcuno figurarsi che non ci abbia visto bene cogli occhi, dice meglio coi proprii *occhiali*:

Nunc, lector, parebo tibi fortasse bosardus
Si dicam quod ego propriis occhialibus istum
Vidi Falchettum duplici cum corpore natum.

Mezzo uomo? E allora: « viri buccas usque ad culamen habebat ». Proprio vuol farvi vedere tutte le particolarità e invece di adoperare un altro vocabolo meno volgare egli vi spiattella la parola *culamen*.

Ma tuttavia la figura di Falchettus non è priva di serietà.

Apparentemente il Cocai ha riso: in realtà, come in *Baldus,* in *Cingar*, in *Fracassus*, ecc., ha adombrato un suo pensiero, così anche in *Falchettus*, e non un pensiero diverso, ma sempre lo stesso, quello da cui è animato e investito tutto il poema. *Falchettus* è anche lui un rappresentante del naturalismo del poeta e in quanto tale ha la sua parte di serietà. Un accenno già trovasi negli ultimi quattro versi di quelli che abbiamo poc'anzi citati: Falchetto non si è curato di re, di papi e d'imperatori, e ha voluto essere uno fra i pochi devoti amici di Baldo, che di quel naturalismo — come sappiamo — è il più *gagliardo* e il più alto rappresentante. Niente leggi di governo: a una sola legge ubbidisce Falchetto ed è quella dell'amicizia; amicizia, però, che non gli è stata imposta, ma che spontaneamente ha egli accolta, per affinità d'idee e di sentimenti. Dovreste vedere con che gioia i nostri protagonisti, che già hanno sostenuto un combattimento coi pirati, appena accortisi di Falchetto, che viene nuotando verso di loro, abbaiando, l'accolgono sulla riva! Lo stesso Cingar non cape in se stesso per l'allegria e, svestitosi in un attimo, si getta in mare e nuotando con quella destrezza che gli è solita, gli va incontro e l'abbraccia e lo bacia.

Quando approdano in un' isola è Falchetto che si cura di portar da mangiare, poichè egli nei boschi — data la sua qualità di cane — fa quello che Cingar è solito fare nelle città: rubare e provvedere al vitto dei compagni. Ecco perchè, addentratisi in un bosco, e accortisi di due capre e di due agnelli, Falchetto si slancia con la sua nota celerità alla corsa e « in tribus saltis caprettos accipit ambos », e li strangola in un attimo; indi si slancia contro le capre e ne uccide una.

Le bestie sono quindi arrostite e mangiate, mentre il troppo zelante Falchetto è stato perduto di vista, avendo inseguito l'altra capra. Ma invano: lo strano mostro si trova

a un tratto in un'ampia selva, affamato, solo, disperato, quando sopraggiunge *Muselina*, con accanto il marito, *Gilbecco*, i quali in realtà sono l'allegoria l'una della moglie meretrice e l'altro del cornuto matricolato, come fa capire la stessa parola. Falchetto cade nelle insidie di quella; viene imprigionato in una caverna, per esser poi liberato da *Centauro*, e proseguire, coi compagni, tutte le gesta che conducono alla conquista del palazzo di Culfora e all'ingresso nel poco terribile Inferno.

Gli altri personaggi sono di secondaria importanza; sono degni di nota solo perchè fan sempre corona ai tre grandi protagonisti: Baldo, Cingar e Fracasso, e perchè concorrono a rendere più manifesto il carattere di essi. Del resto *Rubinus*, *Philoteus*, *Giubertus*, *Malfattus*, *Malaspina* e *Bocalus* sono introdotti verso la fine del poema, allorchè Falchetto, che assieme con quelli era stato chiuso nella caverna da Muselina, viene liberato per opera di *Centauro*.

Quelli che più ci restano impressi sone *Lonardus* e *Moschinus*. Si è detto anzi che sotto le spoglie del primo abbia voluto, il poeta, adombrare il carattere d'uno dei giovinetti Orsini, che egli educò nel suo lungo soggiorno a Roma. Certo è che *Lonardus* è apertamente un simbolo e appunto perchè il Cocai ebbe in mente il simbolo e non la visione concreta del carattere, non riuscì a far di quello una vera e propria persona umana.

Leonardo, bello, gagliardo, animato da sentimenti generosi, ancor vergine d'animo e di corpo, s'innamora di Baldo sol perchè ne ha udito le gesta; sicchè quando l'Eroe riesce a fuggire per quello stratagemma di Cingar, egli, che trovavasi nelle fila dell'esercito posto di guardia alla prigione, abbandona il suo posto e si offre come seguace di Baldo. Da quell'episodio sino al combattimento coi pirati egli non sostiene alcuna parte rilevante nel poema: fa da comparsa. Si notano atti di valore: soccorsi che spontaneamente arreca al suo duce: ma null'altro.

Una parte importante sostiene, però, quando viene introdotta *Muselina;* la maga lussuriosa e ingannatrice, verso la quale e verso le cui compagne il Cocai prorompe in una delle sue solite e acri invettive. Quasi tutti cadono nelle insidie della maga; solo Leonardo resiste. Invano Muselina tenta ogni stratagemma e osa persino lanciargli contro una famelica orsa. Neppure allora il virgineo giovanetto si lascia vincere: sostiene una lotta vivissima con la bestia feroce, finchè non cade ucciso.

A parte la vivacità maravigliosa, con cui il nostro Cocai descrive quella lotta, a tutti riesce facile vedere come qui si tratti d'un'allegoria: la verginità che resiste a tutte le voglie del senso e cade nella lotta sanguinosa. Lo notò anche col solito acume il De Sanctis.

Moschinus non è nè un simbolo nè una vera e propria creatura umana. Liberato dalle catene, con cui trovavasi legato nella nave dai pirati, egli racconta d'essere stato fatto prigione assieme con Falchetto. Vien presentato a Baldo; viene accolto con festa e vien fatto partecipare a tutte le altre maravigliose gesta.

Fa da cuoco allorchè Falchetto ruba le capre; fa da capitano alla galera che i nostri eroi strapparono ai pirati: viene rapito dal selvaggio Marlocco per essere poi liberato: piange con la stessa sincerità degli altri la crudele morte di Leonardo: e finalmente cessa d'agire, allorchè si tratta di entrare nella vulcanica sala d'armi per penetrare nell'Inferno: a Moschino, a Maltatto, a Malaspina vien proibito, chi sa perchè, d'entrare colà assieme coi nostri eroi.

CAP. IX.

Zambellus.

Ma una delle figure più simpatiche, appunto perchè più vive, è *Zambellus*, il fratellastro di Baldo, che noi già conosciamo attraverso le gesta di quel briccone di Cingar.

Un poeta dell'arcadia, imbattutosi in una figura simile, vi si sarebbe sdilinquito sopra: il Cocai, invece, ve lo presenta nella sua cruda verità. È il povero contadino idiota, sporco, privo di coraggio, che passa tutto il giorno a zappare il terreno e a impiegare quel po' di tempo, che gli rimane, a spidocchiarsi lentamente e tranquillamente al sole. È l'oggetto d'ogni burla e d'ogni tirannia: Baldo si fa dare tutti i soldi che colui guadagna e li spende nell'osteria: il diritto del più forte. *Laena*, la moglie, lo sgrida e lo bastona anche, quando non viene da lui ubbidita; *Cingar* lo piglia in giro continuamente. Volete vederlo in atto di smettere di zappare? Eccolo:

> Trat zappam longe, drizzatque appena schenazzam,
> Suspirum queforas mandat per utrumque canalem.
> Inde caput grattans, nullo picigante pidocchio,

Non satiare potens ventrem, vult pascere griffas.
Brontolat in dentes, calcatque verba sussurrat,
Atque strepit veluti buliens pignata ravorum. (*Gosae*, IV, 32).

Zambello, quando va in città per recarsi al tribunale, assume l'atteggiamento goffo de' nostri contadini quando per la prima volta si trovino a camminare per strade cittadine. Tutte le sensazioni — qui non si tratta di sentimenti — che prova Zambello, il nostro poeta ve le sa dire con verità e con efficacia di espressione :

Zambellus nunquam strepitosas viderat urbes,
Quamvis non multum discostat Manto Cipadam.
Qua propter totum paret sibi cernere mundi,
Quum videt a longe tot mucchios esse casarum.
Ad portam sancti veniunt insemma Georgi.
Quinque levatores opus est transcendere pontes,
Zambellus passat multam non senza fadigam,
Namque procul cernens tantos fumare caminos,
Ascoltansque simul de campanilibus altis
Campanas resonare omnes, dum nubila tornant
(Tornabant etenim, coelum imbratante Sirocco),
Se tirat in dretum, dubius si mundus abassum
Tunc veniat, tanto circum strepitante tonatu. (*Cominae*, I, 46)

Avete visto ? Zambello, arrivato alla Porta di San Giorgio, non vuole andare avanti : i camini che vede da lungi fu mare; le campane che suonano e gemono per lo scirocco, lo sgomentano a tal punto ch'egli crede sia avvenuto il finimondo e si tira in dietro spaventato. Ma trascinato da Tognazzo, prosegue. Ma in che modo ! Con le gambe torte, sia perchè le aveva veramente così per la fatica di zappare, sia perchè stava sempre in atteggiamento pauroso e non aveva il coraggio di far muovere sveltamente le gambe l' una dopo l'altra.

Surgens ille tamen, sguerzis cum passibus ibat,
Atque caminabat veluti res matta per urbem. (*Ibid.*).

Si stupisce a vedere tante case e vie e porte e finestre e cani e uomini e mule e cavalli; guarda di qua e di là, ora urtando in qualche sasso, ora cadendo a terra con le gambe aperte. Sembra—dice il poeta—una civetta: ora si volta per di qua, ora si volta per di là. Si ferma a guardare con tanto d'occhi un cavallo che corre a tutta forza e in mezzo a tanta gente; e tutta la sua maraviglia esprime a Tognazzo in quel linguaggio, che gli si conviene:

> Potta meae matris, quam granda est ista facenda.
> Deh, Tognazze, precor: me lassa videre coëllum,
> Tam bellas pajae tezas, bellosque casottos,
> May vidi postquam me matris panza cagavit. *(Ibid.)*.

Se vede delle donne affacciarsi al balcone e piegare il capo dalla ringhiera, Zambello alza il dito, gridando:

> Angonaia! vides illas, Tognazze, fomennas?

E poichè quegli gli dà un pugno nelle costole per farlo zittire e star sodo, Zambello urla e alza di più il dito e aggiunge: vedi tu, o Tognazzo, queste belle regine?

> Cur tam sberlucent? stellis incago daverum.
> Si nostras guardo femnas, tot guardo padellas.

E la scena continua sempre più saporitamente comica. Zambello, dai capelli tutti arruffati e incolti, vestito di tal roba che non si sa di che color sia e se sia alla dritta o al rovescio; con una giacca che lascia vedere una camicia brutta come un canovaccio, si avanza verso il podestà, e poichè si vede guardato fissamente, s'imbroglia, inciampa; e nello sforzo di risollevarsi e di far l'inchino, si lascia scappare un suono inarticolato.

Non c'è bisogno ch'io continui: i miei pochi lettori rammenteranno da quello che scrissi a proposito di Cingar il desiderio che nasce nell'animo di Zambello, dopo che dal tri-

bunale gli è stata concessa tutta la roba del fratello, il desiderio di aumentare le proprie sostanze. Avviene così nelle anime crepuscolari di codesti contadini : appena hanno in mano qualche cosa di più che prima non avevano, sentono risollevarsi l'istinto della possessione e del guadagno. Ma poi finisce la cosa come deve finire in persone prive d'ogni esperienza: perdono questo e quello. Chi conosce la letteratura del Verga e del Capuana, ne sa qualche cosa.

Per questo dissi e mi piace di ripetere che il nostro Cocai è uno dei primi, anzi il primo poeta così detto *verista*.

CAP. X.

Tognazzus.

E da quel *verismo*, nato dall'osservazione acuta, nutrito di fatti e nudo d'immagini, scaturiscono vive altre figure del nostro poema maccheronico, e fra di esse quella di *Tognazzus*, che in parte conosciamo, e di *Berta* e di *Laena*, moglie l'una —come sappiamo—di *Baldo;* moglie, l'altra, di *Zambello*.

È una figura ridicolissima di vecchio delegato, diremmo noi ora, mal vestito, spelato, gibboso, pronto a far mettere le mani addosso ai poveri e a darsela a gambe se Baldo tenta di allungargli uno scapaccione; savio ed onesto secondo gli altri, ma in realtà stupido, sensuale nonostante l' età, e viziato peggio d'un fanciullo impudente. È a proposito di lui che il Cocai continua nella sua opera di rovesciamento degli antichi pregiudizii e del vecchio mondo, lasciandosi andare ancora a una invettiva contro i vecchi. Anche qui il Cocai, che scruta a traverso la realtà, lacera il velo col quale questa era stata sempre avvolta, e vi dice la verità in quella forma

apparentemente carnovalesca, ma in effetti fornita di quella serietà, che le deriva dal riconoscimento del vero. La vecchiaia è sacra? Ma via!—dice il Cocai. Volete vedere che cos'è essa, fra l'altro?

> Personam beltas non amplius ulla galantat;
> Aurea de argenti facta est caviata colore.
> Bocca pluit bavas, ferro sdentata tenajae.
> Semper ab ambabus sordina sonatur orecchis.
> Gutta cadit naso, spudat vecchiaia macagnos. (*Comin.* II.54).

Sebbene vecchi, sono assaliti da desiderii sensuali e da i ricordi della baldoria giovanile. Non contenti, sposano quand'abbiano persino cent'anni e non perchè la moglie li curi dalla tosse, ma perchè soddisfi le loro tarde voglie. Difatti la scelgono giovane, fresca e appetitosa. Ricordate la Bartolomea, moglie di messer Ricciardo di Chinzica, in una novella del Boccaccio?

Per questo, Tognazzo, ch'è uno di quei vecchi, cade nell'insidia tramatagli da Cingar e da misogino che era, diviene lusingatore delle donne. Ma bisogna vedere con quale accortezza artistica il Cocai descrive il rapido mutarsi di Tognazzus, il quale procura di farsi bello e d'essere più accetto a Berta:

> Spudat supra manus primum, sursumque brasolas
> Bistirat calzas, stringa mollante rapatas,
> Mox digitis quaerit buscas subtiliter omnes,
> Ostentatque albam circum collare camisam,
> Saepe manu palpat canos grisosque tosottos,
> Quos flavos amor esse facit parere capillos.
> Fappas crispatae studiat distendere frontis,
> Atque savone facit vultum tirare rapatum. (*Cominae*, II.56).

Ma non finisce qui la pulizia: si netta gli occhi cisposi[1] e il naso sempre colante di moccio: si toglie la bava di bocca e corre là dove son solite abbeverarsi le vacche per rimirarsi nello specchio dell'acque come Narciso. E se si dà a pian-

gere la morte della moglie, egli naturalmente non può esprímersi che alla stessa maniera d'un uomo di campagna: il suo dolore non è un sentimento disinteressato, ma interessato in quanto non la morte in sè della moglie Bertolina rimpiange, ma la perdita dei vantaggi che per quella morte egli ha a soffrire. Il suo dolore è, insomma, di carattere meramente pratico. Piange, dunque, che non ci sia più una donna a abbeverare le vacche, a preparar la minestra, a allestire gli gnocchi, le torte, le tortelle e cento altre cose della casa.

> Ayme! quis illius posset laudare saperum,
> Quae centum pegoras hora beverasset in una?
> . . . . . .
> Docta fuit grossos manibus componere gnoccos,
> Tortas, tortellos, maccum, muliebre polenta.....
>
> (*Cominae*, I. 52).

Alla stessa maniera—se non erro—parla in una novella del Verga—nelle *Rusticane*—un contadino, che avendo perduto la moglie, ne fa l'elogio enumerando i vantaggi economici che gli apportava: — non si lavava per non sporcare l'acqua: lo serviva meglio d'un garzone: non gli rubava un pugno di fave: sapeva fare un pane che pareva semola: con una manata di finocchi selvatici preparava una minestra da leccarsene le dita: ammalata non voleva che si chiamasse il medico per non spendere: si levava di letto per andare a vedere il puledro slattato: etc. Nè si può dire che qui quel contadino dica per burla: quel sentimento è sincero: poichè egli la vita non la concepisce entro le strette pareti della sua capanna che a quel modo: *praticamente*. È quello il suo ambiente e il suo abito morale. E così è pure Tognazzo, il quale chiaramente fa quello che farà il povero contadino delle novelle *Rusticane:* c'é fra loro affinità di sentire.

È con un tal carattere che Cingar prepara l'insidia del ballo, insinuandogli nell'animo che veramente Berta lo ami. E Tognazzo, manco a dirlo, cade nell'inganno con la stessa

prestezza con cui il tordo s'impania su le mazze o la mosca cade sotto le granfie del ragno:

> Quali prestezza turdus se rete viluppat,
> Sive ad porrectum trat Rana gulosa boconem,
> Muscaque multipedis gathiatur compede ragni,
> Tali veschiatur Bertae Tognazzus amore.

E come si svolga la scena del ballo tutti sappiamo.

Ma bisogna vedere con qual grottesca serietà immagina il Cocai che Tognazzo accudisca al suo alto ufficio di *padre coscritto* per dar la caccia a Cingar. Riunisce i senatori—a Cipada!—: fa loro una solenne e grave cancione, la cui fine è necessario citare per far vedere con qual concitazione d'animo sia fatta:

> Credite, conscripti Patres, victoria nostra est;
> Hic veniet Cingar, veniet sub rete giotonus.
> Forca fugit; vollat ille retro, trapolabitur esse
> More giovinelli veschiabit, denique dixi. (*Cominae*, IV, 81).

Quello che succede conosciamo pure in parte. Cingar, il quale sa con chi ha da fare, con gente cioè imbelle e paurosa, saputo delle trame che gli sono state fatte, con mezza dozzina di scapestrati, chi armati d'archibugi, chi di rostrelli, chi di coltelli, etc., s'avanza nel bel mezzo del paese, insultando tutti e persino la sede dei *padri coscritti*. Val la pena di riportare il brano. Dicono i bravi:

> Su, su, qui noscum vult gattam, vengat avantum!
> O villanzones! O Porci! O brutta canaia!
> O mascalzones! O gens poltrona! Gazani!
> O pedocchiorum pleni! Destructio panis!
> Su, su! qui noscum vult gattam, vengat avantum.
> Talia bravantes soiant bucchisque petezant.
> Tunc Schiavina focum dat schioppo, datque Galetta,
> Deque archibuso Rigazzi pulvis avampat.
> Fit rumor, strepitatque ingens per nubila *tuf, tof.*
> Sensit Bertazzus, sensit Cagnana, Tognazzus:

Sensernut omnes ; stant quacchi, stantque serati,
Chiavatique suis tezottibus atque palazzis.
Non aliter quando damatina bonhora levantes
Se cazzatores, pars terra, parsque cavallo,
Expediunt varias magno rumore facendos. (*Ibid.*, 83).

Ed ecco descritta la caccia con quel suo colorito vivacemente comico :

Ad sonitum corni *bau bau* gens bracchia frequentat,
Qui chiamat spetum, qui lassum, quique cavallum ;
Qui vocat : *heus, to, to!*, mordentque insemma cagnazzi,
Seque sibi stessis retro culamina nasant.
At vulpes leporesque ascoltant longe tumultum.
Stant quacchiae in macchis, in boschis atque padulis,
Nec sbuccare volunt tanto pro murmure tanas.
Sic latitat consul Gobbus, Cagnana tribunus
Atque senatores alii, propulusque Cipadae. (*Ibid.*, 83).

Se tal descrizione si paragoni alle tante che fanno il Bojardo e l'Ariosto, si può vedere qual differenza di fantasia corra fra questi e il nostro Cocai. I primi guardano la scena da spettatori tranquilli ; il secondo invece la guarda in tutti i particolari e questi particolari manifesta con vivacità comica: vivacità, pel fatto che coglie le cose nel loro movimento ; comica, pel fatto che si esprime in quel latino e in latino riproduce persino certe esclamazioni e certi suoni, quali si hanno in natura.

La fine di Tognazzo è vicina : lui solo, fra tanti timidi, osa uscire e avanzarsi contro quei bravi. Cingar, accortosene, si nasconde dietro una siepe, aspettandolo al varco e quando gli è vicino, lo infilza con la spada.

Così finisce d'agire Tognazzo, un dei più caratteristici personaggi di tutto il *Baldus :* esso é la caricatura di quanti al tempo del poeta erano addetti a mantenere l'ordine pubblico ; è la caricatura in generale dei vecchi, ma è anche, e sopratutto, una di quelle macchiette, che con mano sicura sa dipingere il Cocai e disseminare per tutto il poema, e che

ci restano in mente non per il bizzarro atteggiamento, in cui sono ritratte, ma per la consistenza umana, per la profonda verità sentimentale, con cui son viste e rappresentate. Non siamo, dunque, davanti all'arte superficiale dei giornali caricaturisti: qui c'è solo la macchietta che della figura, la quale s'è voluta rappresentare, coglie i tratti più essenziali, ma esteriori; nel *Baldus*, invece, c'è qualche cosa di più, e di più importante: la consistenza umana; e la figura di Tognazzo non è rilevata solo nei tratti più essenziali ed esteriori, ma anche, e soprattutto, nei tratti più profondi ed umani. Non davanti a una galleria di umoristiche cartoline illustrate noi abbiamo l'illusione di passare, ma davanti a una galleria di persone vere e vive, nonostante brutte e deformi.

La realtà la tocchiamo con mano: non la vediamo solamente con gli occhi.

CAP. XI.

Le donne.

Sotto la fantasia d'un tal poeta, che vi pone davanti agli occhi le sue creature e vi sforza a fissarle attentamente, a penetrarvi dentro, attraverso l' esagerazione de' tratti esteriori e la goffaggine del suo latino, e a riconoscervi quel tanto di profondamento umano, ch'è in noi tutti, e che perciò ci rende vicini ad esse, anche le donne, quelle che nelle antiche *chansons de geste* s'erano nascoste dietro l' alte e superbe figure degli Eroi: quelle che avevano avuto gran parte nei poemi cavallereschi del cielo d'Artù ; che erano state tratte dal Pulci nel tumulto confuso e basso dei suoi eroi da strapazzo con rapidità distratta e capricciosa ; che erano state poste con sforzo in altro dall'arte indifferente del Bojardo, ed erano state sparse, infine, pel mondo fantastico, impalpabile e leggero dell'*Orlando Furioso* dall' Ariosto ; — anche quelle donne subirono una grande e notevole trasformazione.

Ricordate : Angelica è, sì, la fanciulla deliziosa e capricciosa sinuosa, e proterva : si mantiene esente secondo la na-

tura de' suoi sentimenti, regolati da una sola legge, quella del piacere; é, cioè, una creatura dell'arte; ma tuttavia noi proviamo un non so che cosa, per cui ci teniamo e ci sentiamo di essere lontani da lei: siamo sicuri che se noi ci accostiamo, ella indietreggerà, e se noi l'inseguiamo, ella ci fuggirà, e non per difetto d'arte, ripeto, perchè se così fosse ella si lascerebbe afferrare e, stretta fra le nostre mani, scomparirebbe: noi avremmo stretto un pugno di mosche. Ma Angelica, indietreggiando, è sempre la stessa: gli è come quando vogliamo inseguire un'ombra. Il motivo, dunque, per cui noi ci sentiamo lontani da lei bisogna ricercarlo in quel velo fantastico e leggiero, con cui l'Ariosto l'ha avvolta assieme con tutte le creature del suo poema. È umana Angelica, ma d'una umanità tutta sua; è arte, quella dell'Ariosto, ma è un'arte tutta sua. E noi non possiamo, nè dobbiamo volere che l'Ariosto tratti Angelica, come tutte le altre figure, in maniera che noi sentiamo d'essere vicini ad essa, piuttosto che lontani. L'arte è liberazione e per ciò noi dobbiamo permettere che quella liberazione avvenga e si svolga secondo leggi tutte sue, non secondo quelle leggi che vorremmo noi.

Lo stesso che per Angelica, sentiamo per le altre donne del *Furioso:* dalla tenera, fedele, appassionata e pur forte Bradamante alla invulnerabile e bronzea Marfisa: dalla fragile e pur costante Olimpia alla fedele e dolorosa Fiordiligi. Esse appartengono a un mondo pur esso lontano da noi, diffuso d'incredulità, fantastico e aereo, e se l'Ariosto avesse foggiato quelle donne con un carattere diverso, da quello richiesto dalla natura del suo poema, noi certo non avremmo avuto un grande capolavoro. Non ci sarebbe stata *intuizione.*

Ma non così avviene con Merlin Cocai, e non avviene così perchè egli é un altro poeta. Ed è poeta colui ch'è sè stesso, che pur procedendo da altri non si può ricondurre, però, a nessuno per quanti sforzi noi facciamo.

Il velo con cui il Cocai avvolge il suo mondo è così leggiero che, se vi soffi, tutto se ne va all'aria e vedi balzare

in tutta la cruda nudità quel mondo. Noi lo possiamo toccare: esso è così consistente che resiste al tocco delle nostre dita. Sentiamo d'imbatterci in persone vestite come noi, fatte come noi, non impalpabili, ma resistenti e forti, non avvolte di nebbia, ma folgoranti di nudità. Quelle persone non s'incontrano certo nelle sale de' palazzi aristocratici, nè per le vie eleganti e belle d'una grande città. Non importa. Ma le incontriamo in piazza del mercato; nelle stradette tortuose e oscure; ne' cortili; ne' lupanari anche; ma appunto per questo voi le vedete in tutta la loro verità sentimentale, perché esse non hanno ritegni nè davanti a voi nè davanti ad altri: parlano come sanno parlare, anche con parole sconce, e le parole sconce son dette con disinvoltura perché quelle persone non hanno dell'oscenità quel concetto che noi, bene educati, ne abbiamo.

L'oscenità fa parte della loro vita stessa e così agiscono secondo i propri istinti e non si trattengono per rispetto a voi o ad altri: così fanno perchè così sentono di fare. È la realtà colta nella sua più aperta verità. Come, leggendo le gesta di *Baldo*, di *Cingar*, di *Zambello*, di *Tognazzo* ecc., avete avuto l'impressione d'averle, quelle persone, incontrate per via, e seguite con l'occhio curioso e attento, così avviene ora per le donne.

Già abbiamo visto che cosa sia *Baldovina*, la regal moglie di Guidone. Essa non arriccia il naso davanti al puzzo della cucina. No; anzi, facendo forza alla sua natura sol per dare coraggio al marito, ella si diverte a far la polenta, ad accendere il fuoco con le legna secche, a cullare il proprio bambino. Non si rifiuta di dormire in una capanna, vicino ad un fetido contadino, come Berto, il quale si getta in un fienile e comincia a russare della grossa. E abbiamo pur visto con che naturalezza ella è rappresentata nell'ufficio di madre, allorché Baldo, ragazzo, torna a casa con la testa rotta o con la faccia stracciata dalle unghia o inseguito dai birri:

Mi fili, mi nate, rogo, quid rumpere tantum
Te facis? ah, per amore dei, sta! Desine petras;
Lassa bataiolas, quoniam tua fazza diabli est.

Si noti: la madre rimprovera il figliuolo, ma lo rimprovera con accento di preghiera, poichè da un canto vede che veramente il figliuolo è discolo, ma dall'altro canto ha pietà — madre affettuosa — a vederlo così pesto e sanguinante. Ecco di quali delicatezze, di quali verità umane è capace l'arte di quel Cocai, che non è un giocherellone, ma sa con serietà penetrare nel cuore umano.

E si osservino altre due donne: *Berta* e *Laena*, l'una moglie di *Baldo*, l'altra, moglie di *Zambello*: entrambe degne dei loro rispettivi mariti, poichè la prima è furba, maliziosa, spensierata e manesca; l'altra tirannica col marito, più manesca della prima, vivamente attaccata alla proprietà e petulante; una di quelle donne, insomma, che avendo la sfortuna di avere per marito un idiota e un buono a nulla come Zambello, si piglia, tutte lei, le cure della casa e fa molto bene le veci dell'uomo. E dovreste vedere con che rabbia s'accapigliano quelle due donne, dopo l'esito del processo di Baldo. Berta, appena sa che per causa della deposizione del cognato Zambello, il marito era stato condannato alla forca e a restituire la casa con tutti i beni mobili... e immobili a lui, giura di vendicarsi e, ghermita una stanga, esce fuori, sull'aia, minacciando di picchiare Zambello. Questi naturalmente, imbelle e idiota, impaurito si rifugia a casa; ma ne esce, in sua vece, la linguacciata moglie *Laena*, la quale, non avendo di che arma servirsi, afferra la conocchia, ancora avvolta di lana, e datovi fuoco si scaglia contro Berta, la quale atterrita fugge. Invano ogni tanto si volta per soffiare nel fuoco: si brucia il muso, ma non riesce a spegnerlo. Grida, implora: invano: Laena è implacabile e sta quasi per appiccar fuoco ai capelli scarmigliati di Berta, quando questa tutt'a un tratto cade lasciando scoperto il mappamondo. Laena prontamente vi ficca dentro la conocchia e... quel che avvenne farebbe crepare dalle risa: Berta dà in una scorreggia così potente che il fuoco si spegne.

Ma bisogna vedere con qual giuoco di metafore il Cocai vi dice tutto questo !

Utque salita fuit, propter saltare delajum.
Se se cum socca spinis gathiavit in illis;
Stantibus et sursum pedibus, viluppata remansit.
Fecit scoperto solem tenebrare quaderno,
Contraque naturam superavit luna maritum.
Non stetit indarnum, sed caldam Laena conocchiam
Mersit in *ecclypsim*, qui jam scuraverat orbem.
Quum focum sensit coxas bona donna bravantem,
Victa dolore simul fumantem supra menestram
Sopiat atque alio mollat simul ore corezam,
Quae potuit vento roccam smorzare gaiardo.
(*Cominae*, I, 49).

Berta allora, liberatasi dal pericolo del fuoco, scaraventa a Laena una pietra; ma quella evita il colpo e lo ricambia. Indi le corre addosso, l'afferra e così s' acciuffano entrambe pei capelli, si mordono, si lacerano alla stessa guisa di due galline. E segue il famoso paragone che abbiamo altrove riportato e che vale la pena di riprodurre ancora una volta.

Vidi gallinas quandoque vel ova covantes,
Vel polzinorum squadras insemma guidantes,
Appizzarre simul crudeli Marte baruffam,
Altera natorum nimium zelosa suorum,
Il *cro cro* resonans, cristamque superba levatam
Gestat et in contra se separat ire nemigam.
Allora, quae cernit procul adventare bataiam,
Non fugit at plumas spennato ventre rabuffans
Castra movet dirisque fremit raucata menazzis.
Denique concurrunt raspis graffantur aguzzis,
Inque vicem duris spennazzant corpora becchis.
Qualiter apparent hae factis denique pennis,
Sanguineis oculis cristisve, cadentibus alis,
Taliter in finem se Berta et Laena domarant *(Ibid)*.

Sopraggiunge prima *Cingar*, il quale finge di prender le difese di *Laena* contro *Berta*, e poi Tognazzo, il quale impedisce che Cingar si scagli contro quest'ultima.

Così finisce la rissa, dalla quale si sarà potuto vedere come il Cocai abbia conservato la natura dei suoi personaggi, natura plebea, volgare ma non per questo priva di verità e di spontaneità. C'è, è vero, nella descrizione di quella rissa un intento satirico, rivolto contro le donne in genere; e difatti alla scena segue un' invettiva contro di esse, in fine della quale esclama:

O sfortunati, miseri pazzique mariti!
Tradite vulparum gallinas ante governo,
Ante lupis pegoras, sparaveribus ante quaiottos,
Quam migolam fidei vestris praestare moicris.
Femina sola potest amnem destrugere terram.
Tam bene scit fraudes animo disponere torto
Bronzinum gerit illa caput, quod quanta Milani
Artelaria tenet castellum, quanta Ferarae
Ducca parecchiavit rocchis, circumve muraias
Non nasi, mihi crede, pilum spetrant ab illo *(Ibid)*.

E difatti, che siano così le donne, si vede da quel che farà in seguito Berta. Ma noi dimentichiamo l' aggressiva imprecazione e ci fermiamo alla rappresentazione e questa sola esaminiamo e contempliamo. Ed avviene sempre quello che abbiamo notato: che se è vero che tavolta queste digressioni sono un po' fuor di luogo, tuttavia esse son fatte a discapito della rappresentazione, dell' episodio che dovrà essere narrato. Volete vedere?

Berta, che, d' accordo con Cingar, vuol far cadere nel tranello Tognazzo, gli si avvicina pudibonda e sinuosa e lo adula in mille modi, in guisa, però, che quegli non s'accorga delle false parole: Tu—gli dice fra le altre cose— sei così grande e così famoso che il tuo nome si spande dai regni di Curtatone sino a quelli della Moravia; tu sei il console grande, tu il re, tu il papa di Cipada, tu, nelle cui mani sta il sommo potere. E continua sempre più insinuante (*Cominae*, I, 51):

At, Tognazze, nimis qui mangiat denique creppat,
Et quae corda nimis tiratur denique schioppat,

Sconsolata domus sola est. Tognazze, vocanda,
In qua nulla tenet dacattum foemina robbas:
Foemina si maschio nunquam concederet illam,
Quam debet, partem, vita, genus omne careret.

E qui Berta prosegue nel rilevare le doti delle donne: esse—dice—non bestemmiano come voi, non giuocano i soldi a sbaraglino, a cricca e a tarocco; non si dànno alla macchia; non aggrediscono nè uccidono i poveri viandanti; non scorticano i poveri orfanelli. E allora, giunta qui, Berta crede opportuno di mutare tono al suo discorso: piuttosto che adulare Tognazzo, come aveva fatto in principio, lo insulta a nome di tutte le donne e in rapporto a tutti gli altri uomini. E ciò vien fatto accortamente, affinchè Tognazzo, ch' è già sotto di Berta, vedendosi respinto, si accenda di più e di più si persuada del bisogno di pigliarsi un'altra moglie. Va', vattene in pace—dice Berta a Tognazzo—: vattene in pace: come mai gli uomini son da preferirsi alle donne? La donna... non viola i ragazzi, non stupra le fanciulle, non dà a usura, non fa monete false. All' uomo, dite voi, è dato un cuor sublime..... Ma va' là, poltroni:

Ite lupi porcique, canes, asinique, cavalli,
Namque lupos, porcos, canes, asinosque, cavallos,
Non homines vos dire volo, formasque rasonis
(*Cominae*, I, 52).

E poi, che cosa fate di buono, voi uomini? Chi bada alla casa se non la donna? Essa accudisce a tutte le piccole faccende familiari: accomoda il letto; fa il brodo; culla il bambino; bada a' porci e alle galline, e tutto fa quasi contemporaneamente: subito dopo d' essere stata alla cucina, torna a sedere per dare il latte al bambino; e non ha finito di far questo che subito c' è bisogno di lavare col canovaccio la casa imbrattata della merda del bambino. E chi vi tira i pidocchi dalla testa? chi vi spulcia la camicia, al mattino, se non la moglie?

Ne biasmate, igitur, nostram, Tognazze, geniam.
Nam Bertolinam postquam sepelivimus illam,
Illam, quae longo fuit uxor tempore vobis,
Non est quae teneat vos bellum, vosque galantum
(Ibid. 52).

È l'ultimo colpo di grazia, dato da Berta: Tognazzo si dà a piangere la morte della sua diletta Bertolina. A quel dolore finge di prender parte Cingar, il quale fa cenno a Berta d'allontanarsi per potere segretamente proporre lei come moglie a Tognazzo. Quello che avviene, dato il carattere di Tognazzo, é facile immaginare. Cingar con modi rapidi e concitati manifesta a quello la passione di Berta, dicendogli *(Cominae.* II. 54*)*:

Semper te clamat, semper te bramat et optat,
Semper flet, leget, suspirat, pectora pungis
Martellat, dubitatque suum quod spernis amorem.
O formose, gridat, cur non, formose, Tognazze,
Sis quod amo et brusor de te, formose Tognazze ?

Si noti come Cingar sa ben essere astuto : ripete quel *formose* per ben tre volte.

Tognazzo naturalmente cade nella trappola e così segue la scena del ballo che conosciamo. E ricordiamo pure l'episodio della finta morte e resurrezione di Berta per opera del coltello miracoloso di Cingar.

Merlin Cocai, dunque, non tiene lontane dai nostri occhi le sue donne, come ha fatto per gli altri personaggi: nessun velo ce le annebbia, nessun simbolo ce le rende intangibili, nessun significato riposto ce le trasforma: noi le vediamo e quasi crediamo di poterle toccare con mano. Chi si ricorda, mentre è immenso a seguire gli atti furbeschi di Berta, che questa, come tutti gli altri personaggi, è collocata dal poeta in tempi di cavalleria e di gesta romanzesche ? Le donne del *Baldus* appartengono tanto al tempo del Cocai quanto al nostro: nessuna distanza temporale c' è fra noi e il poeta. E questo non avviene solamente per Baldovina, per Laena o per Berta, ma

anche per quelle donne che nell'intenzione del poeta vogliono essere delle maghe o delle dee infernali. Anche qui dimentichiamo il velo fantastico e la realtà ci balza davanti quasi direi oltraggiosamente.

Che le maghe non avessero, prima del Cocai, veramente forma fantastica, già si sa da chi ha seguito l'evoluzione della poesia cavalleresca, dal Pulci al Boiardo e all'Ariosto. Anche presso quei poeti le maghe eran maghe di nome e non di fatto, chè realmente esse avevano sentimenti umani e si lasciavano andare ad atti materiali. Ricordate *Morgana* dell' *Orlando Innamorato?* Essa s' avanza con vere e proprie sembianze umane : è pallida e magra , vestita di color di terra, e si batte le spalle e il dorso con un forte flagello. E poichè Orlando le si avvicina e vien minacciato d' essere, anche lui, flagellato, vuole inseguirla ad ogni costo: Morgana, invece che impaurirsi.

> S'accosta a lui con atti sì villani,
> Che di cucina avrian cacciati i cani.
> Perchè giungendo col flagello in mano
> Sconciamente di dietro lo battia. (II, IX, 9-10).

Morgana , dunque , sa sonar sodo e persino in certi luoghi fatti apposta ad esser battuti. Noi dimentichiamo di trovarci davanti a una maga, ad un essere cioé inverosimile e impalpabile. Lo stesso Orlando, come noi, ne è ingannato e vuol pigliarla a ceffate; ma invano:

> Qui sua possanza e forza a nulla vale.
> Come pistasse l'acqua nel mortale (II, IX, 12).

E solo allora noi ci avvediamo, come s'avvede Orlando, di trovarci dinanzi a una maga.

Lo stesso fa l' Ariosto. Che cosa ha d' impalpabile la fata Alcina? Essa ha tale consistenza che il poeta s'indugia a descriverne minuziosamente la bellezza (VII , 11 segg.) e quando lei e Ruggiero s' abbracciano sul letto , fanno all' a-

more sul serio e per davvero sì che a un certo punto l' Ariosto non vuole andar oltre nella lasciva narrazione e finisce col dire che

> Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca:
> Che spesso avean più d'una lingua in bocca
> (VII, 23).

E se Ruggiero l' abbandona, si squarcia per davvero i panni e si percuote il viso (VIII, 12).

Insomma, prima del Cocai il soprannaturale veniva tirato in terra e ivi sì fortemente veniva attaccato che perdeva ogni sembianza fantastica e ne assumeva un'altra reale. Non *assolutomente* reale, però; perchè ciò avvenga dobbiamo passar oltre l'*Orlando furioso* e imbatterci nel *Baldus*.

Il Cocai, dunque, va più in là: quel tanto di velo che a quelle maghe dei suoi predecessori era rimasto, egli lo toglie con rabbia comica e quel tanto di consistentemente reale che quelle maghe avevano, egli rende più forte e più duraturo. La maga Muselina è una vera e propria meretrice, una di quelle tante veneri da strapazzo che s' incontrano in certi lupanari. E chi ne abbia voglia, vada a vedere con quale sfacciata verità il Cocai immagina che la Maga cerchi di possedere il bel Leonardo. E se questi, svegliatosi, tenta di fuggire, quella gli grida dietro con gli stessi modi volgari d' una baldracca. Anche qui, va bene, c' è l'intenzione segreta del poeta di inveire contro le sue moderne Museline: c'é persino un verso che vi dà molto a pensare:

> Nemo super terram sanctus: stant aethere sancti.

Ma a parte tutto questo, la visione resta sempre nella sua concretezza. Muselina in tutti i suoi atti è rappresentata come una « lorda putana ». Inconsistente? Macchè! Nell'*Orlando Innamorato*, e nel *Furioso* si dava il caso che le

maghe non si lasciassero afferrare: erano inconsistenti. Ma qui, nel *Baldus*, no: Muselina è imbavagliata e legata nuda « ad truncum roboris unum ». E quasi ciò non bastasse vien battuta a sangue da Cingar.

Quando gli Eroi giungono alla fucina di Vulcano e i loro cavalli combattono con un drago, avviene una cosa maravigliosa: il drago si trasforma in una donna. Anche questa ha forme umane: è vestita di bianco ed ha i capelli sciolti: Folchetto l'afferra e tenta di strapparle il libro magico.

Avviandosi verso l'inferno, i nostri Eroi, dopo d' avere attraversato mille grotte, odono alle spalle un tumulto di voci. Sono le streghe: chi va a cavallo d' una scopa, chi d'una sedia, chi d'un trespolo, chi d' una secchia: sono infinite. Invano i nostri eroi domandan loro chi esse siano. Non rispondono e continuano a fare un rumore assordante chi con le grattugie, chi col mortaio, chi con le scranne. Insomma, le vedete e le toccate con mano.

Appunto per questo nel *Baldus* il naturalismo ha l' ultimo e più forte epilogo e il soprannaturale v'interviene solo apparentemente: il Cocai non si metteva dinanzi alle sue invenzioni con animo sgombro, come facevano il Pulci, il Bojardo e l' Ariosto, ma con un suo particolar sentimento, con una sua particolar passione. Perciò il naturalismo qui ha più vita e il soprannaturale vien preso apertamente in burla. Il Cocai aveva da combattere contro certe ubbie e certi pregiudizii e nel combattere vi mise tutto se stesso.

Ancora un esempio tanto dell'uno quanto dell'altro motivo presi insieme, si ha nella rappresentazione ch' egli fa dei frati.

CAP. XII.

I frati.

Che i frati non fossero presi sul serio sin dalla fine del Trecento, sanno tutti. Il Boccaccio, per il primo, li mise apertamente in burla nel suo *Decamerone*. Ma in seguito e prima d'arrivare al Cocai essi eran, sì, presi in burla, ma con l' intento appassionato della satira. Che volete che s' appassionasse e s'incollerisce contro quei servitori di Cristo un'età oziosa, leggera, amorale piuttosto che immorale? I frati li lasciava vivere; non li disturbava; e quando ne rideva non pensava di poter arrecare loro un danno. Quel tenue riso scaturiva da indifferenza religiosa piuttosto che da interno livore. Ricordate la rappresentazione che d' essi fa il Pulci nel suo *Morgante!* Il famoso gigante con Orlando batte alla badia, recando molti cinghiali, ch' egli aveva uccisi in men che si dica, e

> I monaci veggendo l'acqua fresca,
> Si rallegrorno, ma più de' cinghiali;

Ch'ogni animal si rallegra dell'esca:
E posono a dormire i brevïali:
Ognun s'affanna e non par che gl'incresca,
Acciò che questa carne non s'insali,
E che poi secca sapessi di vieto;
E le digiune si restorno a drieto.

E ferno a scoppia corpo per un tratto.
E scuffian, che parien dell'acqua usciti;
Tanto che il cane sen doleva e il gatto,
Che gli ossi rimanean troppo puliti, (I, 66-7).

Come si vede, quei frati sono immaginati come divoratori spaventevoli, ma nulla più altro: il Pulci ride senza mordere: si diverte, ecco tutto. Si tratta di monaci giovialoni: perchè incollerirsene? E così altrove (XXI, 91-2) il Pulci non va al di là della burla allegra e spensierata. Astolfo, uccisi quattro pagani e presine prigioni degli altri, conduce questi alla badia e intima ai monaci d'impiccarli:

Io vo' che voi impicchiate a ogni modo
Questi ladron pien di malizia e frodo (XXI, 90).

I romiti dapprima dichiarano di non poterlo fare perchè così non vorrebbe la legge di Dio, e fingono di raccapricciarsi; ma poichè Astolfo comincia a bastonar loro, i monaci finalmente si decidono a impiccare i prigionieri con molta prestezza e destrezza anche.

Dicevano i romiti: Fratel nostro,
Iddio non vuol che giustizia si faccia;
Per tanto questo ufficio si fia vostro.
Dice Astolfo: Io credo ch'a Dio piaccia
Più questo assai che dire il paternostro,
Se vero è che i cattivi gli dispiaccia.
Cavate fuor le cappe, e fate presto,
E tutti gli appiccate a un capresto.

Questi romiti fanno del vezzoso,
E par ch'ognun di lor si raccapricci;

Astolfo, ch'era irato e dispettoso,
Comincia a bastonarli come micci,
Dicendo: Al cul l'arà chi fia ghignoso!
Tanto che fuor sbalzarono i cilicci,
Sentendo fra Mazzon che scuote i panni,
E parean tutti all'arte usi cent'anni.

Non c'è livore: siamo dubitosi persino se i frati abbiano messo tanta cura a impiccare i pagani perchè bastonati da Astolfo o perché privi di sentimento umanitario. Il nostro guerriero, del resto, non vuol sentire di religione e in un punto ha dichiarato di non credere affatto ai miracoli (XXI, 87).

Così fanno e Bojardo e Ariosto, anzi entrambi con meno spirito: lo stato d'animo di essi è, specialmente nel secondo, d'una sorridente indifferenza. Basti ricordare l' episodio del vecchio eremita, che tenta di violare la bella Angelica. L'Ariosto non si scompone per quell'atto brutale e per giunta di un vecchio eremita: non si sa s'egli, l'Ariosto, scherzi sulla cattiva sorte di Angelica o sulla senile impotenza dell' eremita. Val la pena di ripetere quelle due strofe, che altrove ho citate (VIII, 49-50):

Egli l'abbraccia, ed a piacer la tocca;
Ed ella dorme e non può fare ischermo.
Or le bacia il bel petto, ora la bocca:
Non è chi 'l veggia in quel loco aspro ed ermo.
Ma nell'incontro il suo destrier trabocca;
Ch'al disio non risponde il corpo infermo;
Era mal atto, perchè avea troppi anni;
E potrà peggio, quanto più l'affanni.

Tutte le vie, tutti li modi tenta;
Ma quel pigro rozzon non però salta:
Indarno il fren gli scuote e lo tormenta;
E non può far che tenga la testa alta.
Alfin presso alla donna s'addormenta;
E nuova altra sciagura anco l'assalta.
Non comincia Fortuna mai per poco.
Quando un mortal si piglia a scherno e a gioco.

L'Ariosto rimane nella sua sconcertante tranquillità : è mosso a sdegno per l' atto dell' eremita ? É mosso a pietà pel caso tristo, cui é sottoposta la bella Angelica ? È impossibile arguirlo : l'Ariosto sente di non doversi pigliar briga nè dell'uno nè dell'altra, perchè essi fan parte di quel mondo ch'egli ha foggiato nell'aria, e l'ha foggiato nell'aria perchè nessun forte sentimento lo ha tenuto stretto alla terra. E in tutto questo l'Ariosto si mantiene coerente nel suo dato lirico.

Ma non così avviene, nè può avvenire con Merlin Cocai, il quale rideva non per divertimento, ma perchè si sentiva qualche cosa nel cuore che glielo faceva gonfiare : avrebbe voluto egli sfogarsi in parole violente, prorompere in invettive. Ma egli non era Dante : questi, sì, avrebbe fatto in quel modo. Il Cocai aveva, invece, l'occhio pronto a cogliere il lato ridicolo delle cose, e quando il sentimento, che dentro covava e lo spingeva a quella caricatura, straripava impetuosamente, allora il Cocai prorompeva in un'invettiva. Ma anche questa invettiva era materiata di caricatura. Un grande artista non si sconfessa : la forza della sua fantasia è di tal maniera che abbattutasi in qualche cosa vi lascia l'impronta viva di sè e quell'impronta per variar di luogo vien riconosciuta sempre e facilmente.

Ora si pensi che fosse il Cocai : frate sfratato, che per alcuni anni fu costretto a tener fronte a un abate ignorante, prepotente e partigiano; a star in mezzo a gente priva d'ogni sincerità religiosa, gente stupida, bestiale, sensuale, — e si intuirà qual dovesse essere lo stato d' animo del Cocai nel rappresentare i frati nel suo poema.

Che il nostro poeta nutrisse de' sentimenti d' ostilità contro i suoi antichi compagni di convento già appare dalle parole vivamente risentite che Baldus rivolge a Cingar allorchè questi, travestito da francescano, é riuscito a penetrare nella prigione e finge d'insultarlo sul serio piuttosto che confessarlo con animo cristianamente indulgente :

Vix alzans oculos Baldus frontemque rapatam,
Obstupet ex habitu sancto capitisque tosura
Tam male pensatas stultasque uscire parolas.
Inde caput bassans, non ultra mirat in illum,
Nec dare dignatur fratri responsa gaioffo,
Invergognosum nam iudicat esse capuzzum.
(Cominae, V, 88).

E poichè Cingar, da furbo matricolato, continua negli insulti, Baldo allora prorompe :

Impie frater, habes in pectore mille magagnas.
Respice te stessum, turpesque redargue mores.
Tonsuram portas, renegas quam mille fiatas,
Nil nisi broda fuit semper tua vita, ribalde,
Hinc procul absistas, blanchi destructio panis,
Qui melius quam te mastinos pasceret omnes.
Sporcitiae facteret capucino mille sub illo.
Plus ego perdonum pietatis habebo supernae
Quam tu, qui celebras missam, pensasque tenere
Cordoni meritis in tasca Dominidium. *(Cominae,* V, 88).

Il livore serpeggia assai manifesto. Ma diventa più minaccioso quando il poeta immagina che Cingar vada al convento della Motella per rintracciare la vacca rubata dai francescani a quel povero diavolo di Zambello. Inveisce ferocemente contro quei frati ribaldi, « qui renegant tonsuram mille fiatas » ; i quali, prima d'indossare il sajo, furono giocatori, ladri, malfattori e ora vivono, non secondo le leggi di S. Benedetto o di Sant' Agostino, ma secondo quelle della gola e della cupidigia :

Hi sunt autores qui dant praecepta coquinae
Hique lecardiae multos fecere magistros. *(Cominae,* IV, 71).

Né son pochi ; se ne incontrano a ogni passo, onde il poeta esclama, sorpreso :

Unde diavol, ait, tanti venere capuzzi ?
Non nisi per mundum video portare capuzzos ;
Quisquam vult fieri frater, vult quisque capuzzum.

E non solo a ogni passo, ma di tutti i colori :

Undique sunt isti fratres, istique capuzzi.
Qui sint nescimus, discernere nemo valebit
Tantas vestarum foggias, tantosve colores.
Sunt pars turchini, pars nigri, parsque morelli,
Pars bianchi, russi, pars grisi, parsque bretini.
Ipsorum tanta est passim variatio fratrum
Quad non discerno quis Christi quis Macometti.

Ma non si ferma qui, il nostro poeta; vuole sfogarsi ancora. Essi, aggiunge, non sono regolati da una sola disciplina : tante regole quanti sono i cappucci, e, quasi a farlo apposta, dovunque tu vada incontri sempre cappucci. La parola *capuzzi* è ripetuta non so quante volte in fine al verso come per farsene continuamente bersaglio per la sua crudele ironia. E il convento ? In che condizioni esso sia è facile immaginare : vi entra chi voglia : è un fondaco. Ogni angolo è pieno di lordura, pute di urina; le pareti son tutte oscenamente dipinte. Non religioso silenzio vi troveresti, ma fracasso e baldoria ; non sobrietà di costumi , ma rilassatezza: quei frati ribaldi non conoscono che il fiasco e la libidine. Gli ordini religiosi non si contano : tutti , però, si equivalgono nella sconcezza degli scopi, poichè tutti tendono a mantenere ogni sorta di furfanti, di ruffiani, di bagasce, etc. Il nostro Cocai , insomma , vuota il sacco, completamente. Ha tanto giusto odio contro quell'ordine ch'egli lo riversa, tutto, in quella sua feroce invettiva. E quasi ciò non bastasse vi traccia il profilo gustosissimo di *pre' Jacopinus :* è più erudito... che un pecorone ; ha figli; é sozzo ; dice la messa in quattro salti: si burla della povera gente: in una parola: può degnamente stare a capo di que' frati. Sa l'alfabeto. Ma se sapeste a quali mezzi ha dovuto ricorrere il maestro per insegnarglielo !

Littera, quae prior alphabeti ponitur, est *A*.
Haec sibi, lettrarum tanquam capitania primum,
Insegnata fuit iusta sub imagine squadri
Seu dicas festum, seu circinus ille vocatur,
Quo Marangonus, quo Strollogus atque Philosef,
Tirat per tundum, per drittum perque traversum
Diversas rigas, quibus omnis forma creatur,
Hanc primam novit Jacopini vista figuram,
Dicere sed nondum Jacopini lingua sciebat,
Unde habuit asinum pro praeceptore galantum,
Namque asinus quando cantat pronuntiat *a, a*.

(*Cominae*, III, 72).

Lo stesso metodo vien applicato per l'insegnamento delle altre lettere dell'alfabeto : e per questo lascio che immagini il lettore. Ma la mordacità del Cocai si rivela persino nell'invenzione dei nomi dei frati : essi si chiamano *Baldraccus*, *Gelminus*, *Marmotta*, *Pugnoccher*, *Scapocchio*, *Bisbaccus*, etc. Chi, al pronunziarne uno, non vede balzarsi davanti agli occhi un di quei frati grassi, rubicondi, allegri, spensierati, ma cinici, beffardi e sensuali ? Dicesi che Balzac stesse lungo tempo a trovare i nomi dei suoi personaggi e che, trovatili, non potesse più essere in sè per la gioia. Lo stesso, credo, si potrebbe congetturare a proposito del Cocai. Qual nome, difatti, ancor più adatto che quel di *Pre' Jacopinus* per rappresentare il capo di quei frati ? Se egli dice la messa, si sbriga « in tre salti », storpiando il latino sia perchè non lo sa leggere, sia perchè ha un ridicolo difetto di pronunzia : non può pronunziare la *g*, onde dice, ad esempio, *loria in excelsis* invece di *gloria in excelsis*. E così via seguitando. Il suo zelo religioso ? Incredibile ! Figurarsi che per far soldi aveva venduto il calice d'oro e la pianeta pure d' oro. Non parlo della pulizia ! Per anni e anni adoperava sempre lo stesso corporale, lo stesso purificatoio, l'uno e l'altro imbrattati di mille macchie di vino.

Il Cocai, insomma, non vorrebbe mai finirla. Ma pur quando cessa di sfogare il suo odio e prosegue nella narrazione, fa spuntar sempre l'atroce burla, la caricatura feroce.

I monaci si trovano a tavola, divorando la vacca del povero Zambello ? Ecco, allora, come son descritti :

> Cingar cos retrovat quodam cantone latentes ;
> Circaque rostitam vaccam, facto agmine, stabant.
> Mangiant Chiarinam vinti vel trenta capuzzi.
> Alter spallazzum, ferit alter dente gropponem,
> Vult alius polpas, alius vult rodere pectus,
> Unus de testa cavat occhios, unus ad osso
> Dente prius carnem spelucat et desmiollat.
> Vidisti maium circum brottalia porcos
> Quam sint ingordi lordam sorbere menestram ?
> Sic illos retrovat Cingar mangiare Chiarinam.
>
> (*Cominae*, III, 74).

Ricordi ognuno come sono, presso il *Morgante*, descritti a tavola i frati e vedrà la differenza che corre tra lo stato d'animo del Pulci e quello del Cocai. Persino quando il nostro poeta è più innanzi, presso la fine del suo poema, non si dimentica di burlare atrocemente i frati , quando , cioè, immagina che, all'ordine di Gelfora di sacrificare gli eroi, eccettuato Baldo, vengano avanti in grottesca processione monaci e preti :

> Ecce preti et fratri cum cottis cumque capuzzis
> Cantantes veniunt in frotta boatibus altis :
> « Eu, oe, jach, jach, eu, oe, pirila, buf, baf ! ».
>
> (*Stryacis*, IV, 211).

Il nostro poeta, vale a dire, è tutt'altro che indifferente come il Pulci, il Bojardo e l' Ariosto : questi non si sarebbero scomposti, perchè, piuttosto che colpiti nell'animo, eran colpiti nell'intelletto : la fantasia solamente costruiva ed immaginava ; il cuore era assente. O meglio : il cuore in tanto era presente in quanto era assente; l'immaginazione in tanto poteva liberamente e leggermente vagabondare in quanto non era legata nè appesantita dal sentimento. Il Cocai aveva fiele; gli altri no. Egli ti avrebbe guardato in faccia , facendoti una smorfia amara; gli altri invece, con un sorriso di spen-

sieratezza. Il Pulci, il Bojardo e l'Ariosto, chi più chi meno si divertivano spensieratamente a raccontarsi quelle favole; il Cocai, invece, se ci si divertiva, sentivasi però traboccar la bile internamente e prudere le mani. Osservate due versi, i penultimi, dei precedenti :

> Vidisti maium circum brottalia porcos
> Quam sint ingordi lordam sorbere menestram?

Il Cocai, non contento della descrizione feroce che ha fatta dei frati, si lascia andare a un' ingiuria, la quale, poi non è che l'immagine sintetica, per dir così, di quello che precedentemente è stato detto. *Porci* son detti i frati non per mero sfogo di rabbia: chè allora non ci sarebbe arte. Il fatto *psicologico* non è fatto *intuitivo*. Noi possiam dire, in un momento di rabbia, tutte le ingiurie di questo mondo, ma non sempre possiamo riuscire in un' espressione d' arte. *Porci,* i frati, son *visti* piuttosto che *detti*. Le espressioni : *alter spallazzum* FERIT e *cult* RODERE *pectus* e CAVAT *occhios* e *carnem* SPELUCAT *et* DESMIOLLAT son fatte e poste in modo che vi dànno la visione immediata di tanti atti animaleschi e, precisamente, porcini. Davanti a noi vediamo de' *porci*, non de' *frati*. Sicchè l' ingiuria che vien dopo ci dà segno, va bene, dell' acredine del poeta, ma è anche la sintesi d'una viva descrizione già fatta parte a parte. Il Pulci scherzava : non solo non aveva sentimento, ma neppur poteva dar di quella cena una rappresentazione viva : non aveva arte. Il Cocai no : aveva il sentimento ; ma se avesse potuto disporre solamente di sentimento, avremmo avuto delle ingiurie, delle escandescenze, ma non altro. Aveva, però, fantasia, con la quale egli penetrava nel sentimento, avvivandolo, dandogli forma di visione concreta, e ne scaturiva quel quadro che abbiam visto. Ci accorgiamo — come in Dante — che vi palpita il cuore d' un uomo, ciò che *non* avviene o avviene *negativamente* nel Pulci, nel Bojardo e nell'Ariosto ; ma ci accorgiamo anche che vi palpita la fan-

tasia d' un grande artista. E se la compenetrazione è così perfetta, tra sentimento e fantasia, che ci dimenticheremmo persino dell' *uomo* che vi si nasconde, tuttavia questo non accade: il fatto che il poeta non si ferma lì, ma continua ancora a mettere atrocemente in burla gli ordini religiosi, con un manifesto sentimento di gioia, ci dice che sotto l'artista c'è l'uomo, sotto il fantasma c'è il sentimento, sotto la serenità della rappresentazione c'è la turbolenza dell' animo bilioso. Ed ecco che il Cocai s'indugia a immaginare i frati ora che giuocano a carte, ora che tirano di spada e ora, di nuovo, che divorano a tavola. E, in ultimo, ancora una frecciata contro l'istruzione classica superiore, affidata nel Cinquecento agli Agostiniani.

Ora tutto questo, concludendo, ci dà prova del diverso sviluppo psichico, in cui si trovò Merlin Cocai rispetto a' poeti anteriori: diversità morale che, nel caso del nostro poeta, generò una diversità d'intuizione. Per questo, dunque io mi sono indugiato a rilevar somiglianze e differenze fra il nostro poeta e i più insigni artisti anteriori a lui: per mettere in rilievo la diversità del loro spirito e per cogliere la loro arte in ciò che ha di più essenziale e di più soggettivo.

CAP. XIII.

I Diavoli.

Di diavoli abbondava la poesia del Quattro e del Cinquecento, ma senza spaventare alcuno. Già non se ne spaventavano neppure gli stessi poeti che li immaginavano. S'è visto nella nostra introduzione in che modo siano rappresentati i diavoli nella poesia cavalleresca del Pulci, del Bojardo, etc.

Ma ciò è storicamente spiegabile. Il Quattro e il Cinquecento non potevano sentire come sentiva il medioevo. Questa era l'età del terrore e delle tenebre « Presi d'invincibil ribrezzo — dice in una delle più belle pagine del *Diavolo* quell'acuto scrutatore d'ogni età letteraria ch'è il Graf — presi d'invincibil ribrezzo, gli animi temono la natura gravida di portenti e di mostri: il mondo corporeo opposto al mondo dello spirito e suo irreconciliabile nemico ; temono la vita, perpetuo fomite e periglio di peccato; temono la morte, dietro a cui si spalanca dubbiosa l'eternità. Sogni e farnetichi turbano le menti. L'eremita estatico, da lunghe ore ginoc-

chioni in preghiera dinanzi all' uscio della sua cella, vede trasvolar per l' aria eserciti spaventosi, tregende di mostri apocalittici : le notti si illuminano di segni fiammeggianti ; gli astri si sfigurano e si bagnan di sangue, tristi presagi di sciagure imminenti. In occasione di morbi che gli falciano gli uomini come spiche mature, si vedono saette, vibrate da mani invisibili, fendere l' aria, sparir sibilando : e ogni po' corre traverso la cristianità esterrefatta come un brivido di finimondo, e la sinistra novella che l'Anticristo è già nato, e sta per cominciare il tormidabile dramma annunziato dall'Apocalisse. Satana cresce nella mestizia e nell'ombra delle cattedrali spaziose, dietro i massicci pilastri, nei recessi del coro, Satana cresce nel silenzio de' chiostri, invasi dallo stupor della morte ; Satana cresce nel castello merlato, dove un occulto rimorso rode l'anima al torvo barone ; nella cella recondita dove l'alchimista tenta i metalli ; nel bosco solitario, dove il mago, la notte, ordisce le sue malìe ; nel solco, dove il servo affamato getta imprecando il seme che dovrà nutrire il signore. Satana è in ogni luogo : infiniti l'hanno veduta, infiniti hanno favellato con lui ». È naturale, quindi, che i diavoli siano rappresentati in forme terribili e con sostanze corporee : il sentimento profondo della paura dava la sua consistenza all'oggetto immaginato. Si ricordi in che modo Dante li descriva nella *Comedia* e in che modo specialmente è rappresentato Lucifero : esso é gigantesco e Dante e Virgilio si aggrappano a lui per uscire dalla parte opposta, nel *Purgatorio*.

Ma quando il Boccaccio mostrò d' infischiarsi di queste forme create dall'immaginazione esaltata, e s'iniziò l'umanismo e con esso il culto della forma allora Satana cominciò ad essere rabbellito, e se pure conservò una turpe deformità tuttavia questa era una deformità solamente e puramente esteriore.

Il medioevo dava a' diavoli la consistenza della propria immaginazione esaltata, ma li allontanava poi da sè e li guardava con sbigottimento infinito, inconsapevoli ch'essi non

scaturiscono da luoghi sconosciuti e paurosi, ma dal seno della propria fantasia. Nel medioevo siamo in un' età barbara, epperò vergine e inconscia. Non così nel rinascimento, dove lo spirito s' era fatto adulto e incredulo. Erano immaginati i diavoli brutti, va' bene, e deformi, ma solo per consuetudine: nessuno ne provava paura, anzi il Pulci e il Bojardo, come s' è visto, fanno sì che i diavoli stringano rapporti d'amicizia coi cavalieri e s'è visto anche come Astarotte e Farfarello facciano da osti a Rinaldo (XXV, 219) e imbandiscano, non si sa come, una tavola tutt' altro che di ghiande: « vi fu infine a' pavoni colle penne ! »

Ecco com'è descritto un diavolo:

più ch'un carbon nero.
Che dalla tomba fuor subito balza
In un carcame di morto assai fiero,
Ch'avea la carne secca, ignuda e scalza.

C'è, in questi versi, alcun accento di paura? Il Pulci non ci credeva, nè ci poteva credere il Bojardo, il quale non solo rimane indifferente ai demoni, ma neppure ha quello spirito burlesco del Pulci. E' freddo e impassibile. Volete vedere? *Malagise* chiama, aprendo il suo libretto magico, i demoni, ma il Bojardo neppur si cura di descrivere l' aspetto di essi (I, V, 32-3):

Chiama i demoni il negromante ardito,
Draghignazzo e Falsetta trae da banda;
A gli altri il dipartir tosto comanda.

Falsetta fa addobbar come un araldo,
Il qual serviva al re Marsilïone,
L'insegna avea di Spagna quel ribaldo,
La cotta d'arme e in man il suo bastone.

Chi ha paura, sente il bisogno — nel manifestare tale suo sentimento — di descrivere l' oggetto di esso e naturalmente in quegli atteggiamenti, dai quali è stato vivamente

colpito. Chi non ha paura, invece, o ne ride o tira via diritto, senza neppur curarsi di descrivere. Nel primo caso trovasi il Pulci, nel secondo il Bojardo. Ma si veda, invece, con quale senso di sgomento è descritto un diavolo da Dante:

Mentr'io là giù fisamente mirava,
lo duca mio dicendo: « Guarda, guarda! »
mi trasse a sè del loco dov'io stava.
Allor mi volsi come l'uom cui tarda
di veder quel che gli convien fuggire,
e cui paura subita sgagliarda,
che per veder non indugia il partire:
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.
Ahi, quanto egli era nell'aspetto fiero!
e quanto mi parea nell'atto acerbo,
con l'ale aperte, e sopra i pie' leggero!
L'omero suo, ch'era acuto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' pie' ghermito il nerbo.

Già Dante era tutto compreso di sgomento, mentre guardava nella *pegola spessa* che ribollendo sempre più gonfiava e ricadeva giù *compressa*. Sicché quando Vergilio gli dice affannosamente: « Guarda! guarda! » quasi non riesca a dir altro e, dando segno più forte della paura, lo tira in disparte, Dante sente più terribile lo sgomento e tenta fuggire, ma fuggendo è ansioso di veder l'oggetto della sua paura. E la prima impressione che prova Dante è di natura generica: non può minutamente descrivere: vede l'oggetto della propria paura in blocco e nei tratti più salienti, quelli, da cui è stato subitamente impaurito: epperò Dante non vede che l'*aspetto fiero*, prima impressione generale; poi l'*atto acerbo*, impressione meno generale; poi l'*ale aperte* e il *piè leggero*, impressione ancor meno generale. Ci avviciniamo a quelle particolari: la paura non si calma, ma fa sostare chi da essa è posseduto: Dante allora può scorgere gli altri atteggiamenti del diavolo tremendo. E mentre il Pulci dice del suo demonio « ch'avea la carne secca, ignuda e scalza », senza un agget-

tivo che possa destare in noi la paura: mentre il Pulci, vale a dire, riproduce in versi, con un certo spirito, l'abituale figura del diavolo, solitamente dipinto nelle antiche pitture—come ci avverte il Buti—con le spalle sporgenti e angolose, per difetto di carne, Dante, invece, chiama l'aspetto: *fiero*, l'atto: *acerbo*, l'omero: *superbo*.

Con ciò non voglio dire che il Pulci, avendo a descrivere un diavolo, dovesse descriverlo alla stessa maniera di Dante: ogni poeta è se stesso e non può e non deve essere ragguagliato ad alcuno. Voglio far rilevare piuttosto come, data la differenza di spiriti, non potevano e Dante e Pulci e Bojardo non descrivere i demonii diversamente. Il motivo è, in gran parte, psicologico.

Or, se, dunque, nel Rinascimento tali figure diaboliche non turbavano affatto gli animi, anzi erano oggetto di riso, come dovevan essere rappresentati da Merlin Cocai, del quale oramai conosciamo lo spirito spregiudicato, e appunto perchè spregiudicato, spirito buffonesco e caricaturista? Eccovi Rubicano, che salta fuori da un sepolcro:

> Quo vix cascato, niger ecce diavolus exit
> Atque super groppas Centauri balzat equinas.
> Hic illum crebro pugnadis chioccat acerbis.
> Nec scortesus cum lassat repiare fiatum.
> Hunc per cornua tum Moschinus cornua zaffat.
> Sed corlans testam muzzat levis ille per umbras,
> Mox revolans iterum Centauri terga flagellat.
> (*Tognae*, IV, 160)

Avete visto? Altro che paura! Tentano di pigliarlo a pugni e d'afferrarlo per le corna. E più giù eccolo descritto con particolari più gustosi:

> Quattuor ingentes stant alto in vertice cornua,
> Binae coperiunt montonis instar orecchias,
> Binae incastrati surgunt bovis instar aguzzae.
> Mostazzus canis est morlacchi, cuius ab ore
> Hinc atque hinc sannae vista penduntur acerba.

Non griphonus habet nasum, arpyaque beccum
Tam durum sodumque aptumque forare corazzas,
Barba veluti becchi marzo de sanguine pectus
Concacat et magno faetet puzzore bavarum.
Plus asini longas huc illuc voltat orecchias,
Deque cavernosis oculis duo brasida vibrat
Lumina quae diris obscunant sydera sguardis.
Serpentis caput est pars vergognosa davantum
Codazzatque menat pars vergognosa dedretum,
Gambae subtiles pebibus portantur ochinis,
Sulphureumque magno culamine spudat odorem.
(Ibid.)

È un vero e proprio mostro, ma così fatto per mettere in caricatura le terribili figurazioni dei diavoli : l'ultimo verso raggiunge il colmo della comicit

E vedete come viene. forse inconsapevolmente, parodiato l'episodio dantesco. *Malfattus*, appena lo vede, dice — come Virgilio a Dante—dice a Giuberto : « Vieni qua; lo vedi ? È il diavolo quello. Su, corri e fa' venire i compagni ». Giuberto va da Baldo, il quale, saputa la cosa, dice a' suoi compagni burlescamente : « Vediamo se è poi così brutto come si dipinge ! »

Si fit tam bruttus quam pingere vulgus avezzat.

Parole, queste, che ricordano quello dell'*Orlando*, del Bojardo, allorché il cavaliere dice, sorridendo, davanti a un demonio : « Io mi credetti

Già più brutto il demonio e più feroce ». (II, XI, 38)

Un altro diavolo è raffigurato come una bestia enorme, la quale irrompe per la selva, abbaiando; e assieme con quello altri ancora ne vengon su, ai quali il nostro poeta dà i nomi più strambi e più ridicoli : *Galcabrina*, *Gambatorta*, *Malatasca*, il quale schizza fuoco dal deretano; *Uriel*, *Futhiel*, *Farfarellus*, nome non ignoto a noi; *Dragganizza*, *Malacoda* di dantesca memoria, *Marmotta*, *Belial*, etc. etc. Essi sorgono a

un cenno di Rubicano e tumultuando e ridendo e scorreggiando si presentano alla maga Muselina. Baldo, animoso come l'Orlando del *Morgante Maggiore*, vuole azzuffarsi con quei diavolacci, ma non appena sguaina la spada che scompaiono in un attimo, lasciando una nube di fumo.

Sono, insomma, diavoli da burla. Non ci troviamo più davanti ai poeti religiosi del trecento: la paura delle foreste tenebrose, de' mostri infernali, dagli spiriti terribili, la paura, insomma, dell'ultraterreno e dell'ultrasensibile, messa in fuga dal *Morgante*, dall'*Orlando Innamorato* e dal *Furioso*, ora vien, dalla *Macaronea*, beffata in tutti i modi, e con tanta forza di comicità da non si dire: ubbie e pregiudizi ricevono l'ultimo crollo dalla civiltà e dalla libertà del pensiero.

CAP. XIII.

L'inferno.

Come i diavoli, così l'inferno doveva essere, presso il nostro poeta, rappresentato diversamente che nell'Ariosto, nel Bojardo, nel Pulci e, peggio, nel medioevo: e sempre per quel doppio motivo che abbiamo frequentemente rilevato: storico ed estetico. Storico, perchè l'età, in cui sorse Merlin Cocai, non era fatta per pensare con terrore al mondo dell'al di là, a causa del suo carattere fortemente evoluto, incredulo, cinico e beffardo; perchè quell'età aveva sentito passare sopra di sè, come una raffica, il soffio della Riforma e s'era stancata di appoggiarsi a un mondo impossibile, lontano da sè, qual'era quello classico; perchè quell'età s'era da poco chiusa, come in un ultimo rifugio, nelle fantasticherie cavalleresche; perchè, insomma, quell'età era arrivata a tal punto di chiaroveggenza da vedersi distrutti tutti gl'ideali passati e da riconoscersi impotente a crearne, a attuarne de' nuovi. Questo titanico e doloroso sforzo, che avrebbe potuto, forse, sfogarsi in pianto, se fossimo stati in altri tempi, allora si sfogò nel

sogghigno; chi piangeva non voleva far vedere cotesto suo pianto, e lo copriva col rumore sconcertante della grassa risata.

Ma c'era un altro motivo: quello estetico: e giustamente: perchè il Cocai non era l'Ariosto, nè il Bojardo, nè il Pulci, nè il Boccaccio: quale artista, era se stesso: e abbiamo visto — credo — che la sua diversità da tutti gli altri non sta nel linguaggio, nell'avere adoperato quel latino maccheronico — chè non era esso una assoluta novità —, ma sta nella profonda diversità d'intuizione, di sentimenti, di pensiero, di tutto se stesso: essere morale ed essere estetico. Il latino fu una conseguenza necessaria di quella sua special fantasia.

Dunque, diversità storica ed estetica. E la diversità è profonda: siamo sbalzati agli antipodi. Ricordate le concezioni spaventose che dell'inferno ebbero e frate Alberico e Giacomino da Verona e Santa Teresa e Tundalo? E quella non meno terribile, di Dante, secondo la quale l'inferno è immaginato a guisa d'una valle, che, *oscura, profonda* e *nebulosa* impedisce che alcuno, per quanto vi guardi attentamente, possa qualche cosa discernere? In quelle concezioni ansima il cuore sgomento di Dante, il quale, appunto perchè fortemente teneva al mondo dell'al di là, si figurava così spaventosa la valle infernale. Ma non questo poteva avvenire presso il Pulci, il quale dà una vaga e comica idea dell'inferno, immaginando un Caronte che non ha nulla di terribile, ma sembra un vecchio barcaiolo, il quale (XXVI, 90)

> nella sua cimba canta,
> Rassetta i remi, e le vele rammenda
> Col mataffione, e la vela rammenda;

non poteva avvenire presso l'Ariosto, il quale lo immagina presso il Nilo, che ha la sua scaturigine in un monte: alla radice di questo s'inabissa una grotta, ch'è la porta dell'inferno, arrivatosi al quale non si vede che una buca caliginosa, la quale « apre la strada a chi abbandona il lume ». Ma è tutta una terribilità, come al solito, esteriore e super-

ficiale. Non si dimentichi in qual modo si faccia a Astolfo, il più scervellato fra i cavalieri, trovare il cervello d'Orlando. Quella breve descrizione infernale non ci sgomenta: udiamo raccontare senza scuoterci: anzi ridiamo leggermente allorchè con finta serietà dice:

> Quasi della montagna alla radice
> Entra sotterra una profonda grotta.
> Che *certissima porta esser si dice*
> *Di ch'allo inferno suol prender talotta* (XXXII, 127).

E sarebbe lungo enumerare tutte le varie concezioni che dell'inferno si ebbero nel Quattro e nel Cinquecento. Insomma, le ubbie infernali eran cose passate di moda e da gran tempo.

Figuratevi, dunque, come il Cocai dovesse in ciò divertirsi lungamente e saporitamente. Pensate: i nostri eroi, dopo aver debellato Vulcano, dopo avere indossato nella grande sala d'armi le armature antiche, si dànno a scendere nell'inferno. Ma prima attraversano mille e mille grotte, imbattendosi in varii accidenti, di cui il più saporito è questo. Una delle innumerevoli streghe, in cui si sono incontrati, la quale cavalca su una secchia, trova con l'estremità del dito a Cingar il naso e questo si allunga, si allunga smisuratamente sì che gli arriva persino all'estremità dei piedi: onde Moschino, che stupefatto era accorso verso Cingar, inciampa nel naso e a terra stramazza. Seraffo ripristina in seguito il naso a Cingar, e si prosegue nel cammino. Calano alle sorgenti del Nilo: incontrano Raffo, dio del fiume: lo uccidono e poichè leggono la seguente iscrizione:

> Si dextram vadis, cernes Iovis atria magni.
> Si ad mediam tendis, Neptuni tecta subibis,
> Si ad laevam pergis, Plutonis regna videbis;
> Hic tres germani mundum cum sorte tajarunt —

decidono anzitutto di scegliere la parte di mezzo: Fracasso rompe col battaglio l'iscrizione marmorea e s'ode gorgogliare

un immenso canale. Il gigante vi si getta e invita i suoi compagni a salirgli sulla larghissima groppa per passare la riviera. Finalmente pervengono alla fine della caverna, e, uscitine, s'avviano. Giungono al palazzo di Cultora, il quale non sta al di sopra delle acque, ma al di sotto: poiché il fondo del mare sta in alto come un solaio. Così era: che ci potete ridire? Altri non ha immaginato cose più strambe? Dunque: il palazzo di Cultora sta al disotto delle acque.

S'affrettano ad andar oltre, ma s'imbattono in un vecchio canuto come Caronte, dell'età circa di settant'anni, ma il cui volto ne addimostra quattordici, tanto è giovanilmente florido. È Pasquino, la vecchia e pur sempre giovane, allora, figura del popolo, colui che si facea voce della gente anonima e con lo scherzo beffava papi e re. Pasquino fa l'oste; era stato in Paradiso, ma poichè aveva visto che non poteva tirare innanzi la vita, perchè pochi erano gli avventori pel fatto che pochi andavano in Paradiso, aveva tolto bottega. Pochi gli avventori? Non solo, ma poveri. Non si vedevano nè papi, nè re, nè duci, nè signori, nè marchesi, nè baroni, nè cappuccini: nessuno, insomma, di quanti possono spendere e fanno ricche e pingui le osterie. Solo avveniva questo fatto disastroso: spesso gli angeli del Paradiso uscivano, entravano senza permesso nella sua taverna e vi saccheggiavano e divoravano ogni cosa; non solo, ma un bel giorno lui e la figlia furono da quegli angeli rapiti in due bocconi. Pasquino, finito di parlare, scoppia in pianto e, gridando pel dolore, dispare come ombra in cerca della figlia. I nostri eroi, commossi, procedono: entrano nascostamente nel palazzo di Culfora, ne visitano il lurido lupanare, e dopo una serie di avventure che sarebbe lungo narrare, ne distruggono il palazzo, ne uccidono la strega, le compagne e i sacerdoti, e così i guerrieri si avviano a Flegetone e in capo della riviera trovano la campagna d'Averno, carca di cenere, risonante di grida, emanante un orribile odore di zolfo. Ne hanno paura? Ma che! Falchetto dice, rivolgendosi al duce: « Quanta che sia la canaglia, qui nascosta, non ci spaventerà ». Entrano in

un bosco di piante avvelenate, il quale ricorda, con intenzion di parodia, quello di Dante: giungono alla reggia di Lucifero, davanti alla quale sta scritto: essere ivi coorti di banditi e potere ognuno, liberamente, entrare. Fracasso scoppia in una risata: — Andiamo, dunque! Che aspettiamo? — E vanno oltre: s'imbattono in un altro tavernaio, il quale l'invita ad entrare, poichè ha pernici, quaglie e tanti altri saporiti bocconi. La scena che ne segue — degli eroi che siedono a tavola, schiamazzando con plebea e spensierata allegria — è veramente originale. Il tavernaio è... una specie di Lucifero, che dà alloggio alle anime e dà loro a mangiare carne di vipera, di rospo, di biscia, di coccodrillo. Quando le anime si sono saziate, egli afferra una trusta e le caccia fuori per dar posto alle altre. Il tavernaio voleva trattare allo stesso modo i nostri guerrieri, ma Baldo gli dà un tal ceffone che lo fa cader tramortito. I nostri eroi, allora, mangiano quella sorta di carne, allegramente e, rifocillatisi, escono, giungono alla riva d'Acheronte: Baldo invita Caronte, minacciandolo a pugni, a traghettare sè e i compagni. Ma il vecchio duramente risponde:

> Quae vos in partes nostras ventura guidavit?
> Olà, quibus dico? si barcam scandere vultis,
> Ponite corpoream somam carnisque valisam.
> (*Stigacis*, IV, 218)

Risponde baldo:

> taceas, taceas, scornute Diavol!
> At caput inchinum nisi visandare sotacquam!

E aggiunge, mettendo in burla le parole dette da Virgilio a Dante:

> Nonne hic Aeneam varcasti corpore siccum?

Ma il vecchio tien duro. Allora Fracasso spicca un salto, quel famoso salto che abbiam descritto innanzi, sopraggiunge

alle spalle di Caronte adagino adagino e, ghermitolo, lo sbalestra in aria: dà indi un calcio alla barca e questa, in men che si dica, arriva alla parte opposta, dove i guerrieri stanno ad attendere. Così avviene il passaggio dell'Acheronte. Quello che accade dopo è lungo a narrare: s'imbattono in Megera, la strega della discordia: entrano nel palazzo delle Erinni: distruggono la mobilia, mettono in fuga Aletto, Tesifone e Megera e, finalmente, da una forza arcana son trasportati nella Caverna della Fantasia, dove tutti i *contrarî* hanno sede:

> Id Phantasiae domus est, completa silenti
> Murmure vel tacito strepitu motuque manenti,
> Ordine confuso, norma sine regula et arte. (*Strygacis* V. 226)

È abitata da quanti lavoraron di pensiero e d'immaginazione: grammatici, filosofi, poeti, etc. Ed essi han forma di moscerini: chi grande e chi piccolo a seconda dell'anima che vi è racchiusa. Essi vanno e vengono: ora si posano sulla punta del naso dei guerrieri, ora riparano sul capo di qualcuno, ora tentano di penetrar nelle orecchie di qualche altro. Tutti tentano d'acchiapparne con la mano, alla stessa guisa— dice il Cocai —de' fanciulli quando si dànno alla caccia delle mosche sul muro: invano. Finalmente Baldo ne afferra uno, il più grosso: naturalmente è quello di Platone. Di là passano nel prato della lussuria, fiorito di gigli e di rose, risonante dei canti più dolci: e dopo d'essersela spassata con alcune donne, vanno oltre. Cerbero si para loro davanti e abbaia terribilmente.

Baldo sfodera la sua spada e tenta d'ammazzare il cane tricipite, ma non lo può tagliare come se la spada fosse di legno. Allora mena a dritta e a manca colpi disperati finchè non lo lascia disfatto a terra. Ballando e cantando vanno ancora oltre finchè trovano una zucca

> Grandilitas cuius montem superabat Olympi —
> (*Strygacis*, V. 228)

con la quale — aggiunge burlescamente il nostro poeta — si sarebbe potuto fare minestra per tutto il mondo.

Per un buco vi penetrano e vi scorgono tutti coloro che nella vita la sballarono sempre grossa: filosofi, astronomi, medici, poeti, etc. Ogni anima ha un diavolo, che la sorveglia stando dritto su una sedia, mentre un barbiere è lì, accanto a essa, a tirarle con lancette e tanaglie tanti denti quante bugie furon da essa dette in vita. E siccome le bugie rinascono sempre, così il barbiere sempre è lì, a strappare i denti, che eternamente rinascono:

Stant ibi barberi numero tres mille periti.
Et quibus officium non dico radere barbas,
Sed de massellis dentes stirpare tenajs.
. . . . . .
Quottidie quantas illi fecere bosias
Quottidie tantos bisognat perdere dentes:
Qui quo plus streppantur ibi plus denuo nascunt.
(*Strygacis*, V, 228)

Vedono il poeta Durante, condannato a un atroce supplizio; l'Ariosto e il Bojardo, Battista Spagnoli, Pontano, e infine, perchè no?, se stesso, Merlin Cocai, perchè anche lui ne ha sballato delle grosse. E volete che il nostro poeta, dopo d'essersi accorto ormai d'averci detto un sacco di corbellerie, voglia e possa continuare? Dichiara quindi d'essere con la sua nave arrivato al porto e tronca tutto.

Ecco qual'è il mondo ultraterreno di Merlin Cocai: un misto di parodia e di buffoneria; il parto d'un ingegno vagabondo, che alla sua vagabondaggine dà norma e figurazione estetica; la caricatura de' vecchi pregiudizî e il sogghigno d'uno spirito buffonescamente amaro; un miscuglio di serio e di comico; il sogno d'un ubbriaco e d'un uomo serio che fingesi ubbriaco; e il tutto atteggiato con quella vivacità rappresentativa che è già nota nel Cocai, in quel nostro poeta che rifugge da ogni vaneggiamento aereo e dà alle cose forte e dura consistenza di realtà. Le streghe sono donne di carne

e d'ossa, che possiamo davvero schiaffeggiare, tirare pei capelli, pigliare a calci, frustare a sangue: certi palazzi sono fatti di pietre e di ferro e i mobili sono di legno, di vero e proprio legno. La taverna è taverna come tante ne vediamo. Insomma ci aggiriamo, sì, in un luogo di ombre: ma *ombre* per mo' di dire, poichè ci troviamo in inferno: ma in realtà tutto è consistente. Per questo i nostri eroi possono dar viva prova del loro coraggio e della loro forza: per questo il nostro poeta adopera un colorito denso, un'immaginazione che pare si possa toccare con mano e una vivacità che c'invita a star frammezzo alle cose descritte come in casa nostra.

Dante, pur lui aveva fatto consistente il suo inferno, ma non per burlarsene: lo aveva fatto a quel modo perchè così forte era la sua credenza, ch'egli non avrebbe potuto distinguere fra la realtà e la cosa immaginata. Merlin Cocai aveva agito tutt'all'opposto: per la natura della sua fantasia ripugnava dalla fantasticheria e tendeva fortemente alla realtà, onde se egli si fosse trovato dinanzi a questa e senza una disposizione umoristica, egli l'avrebbe resa in tutto il suo più forte e più vivo colorito: ma se dinanzi alla fantasticheria, egli avrebbe a questa dato caratteri esagerati di realtà par burbarsene apertamente.

Certo dalla narrazione stessa, che dell'inferno da noi s'è fatta, appar subito che il Cocai, quando si trovava a fantasticare, perdeva la strada e vagabondava di qua e di là senza uno scopo: non era come l'Ariosto che nella fantasticheria ci stava come a cosa sua e abilmente sapeva rompere e riattaccare il filo di tante e tante avventure. Il Cocai, s'è detto tante volte, tendeva irresistibilmente alla realtà e davanti alla fantasticaggine s'arrabbiava quasi e si sfogava burlandosene. Ci stava a disagio: ecco tutto. Ma appare anche questo: che il Cocai molto spesso vagabonda perchè vuole vagabondare, quasi a mettere in caricatura l'abitudine dei poeti cavallereschi, i quali sovrapponevano episodio a episodio con instancabile mutabilità. Il modo brusco, del resto, con cui tronca a un tratto il poema, è una prova evidente. E questo

è quasi un bisogno dei poeti umoristi. Si voglion dare l'aria d'interessarsi seriamente di certe cose impossibili e repugnanti, ma in realtà se ne sentono spontaneamente lontani e questo loro sentimento è quello che al capriccio dà ordine, alla corbelleria la ragione estetica, all' esagerazione la consistenza della realtà. Onde avviene che noi li vediamo, anzi, meglio, avviene che a noi sembra di vederli col naso all'aria, andare di qua e di là, ma in verità quelli camminano a bella posta a quel modo e si divertono internamente a tirarvi dietro a loro.

La descrizione dell' inferno ne è un esempio evidente. Fracasso che dà un calcio a Caronte, sbalestrandolo lontano, rappresenta alla fin delle fini il nostro poeta, che, nella sua rabbia comicamente mordace, dà un calcio a tutte le ubbie del volgo : i filosofi e i poeti che nella zucca smisurata sono condannati a quella strana pena, sono immaginati a posta dal nostro Cocai, che nella poesia e nella filosofia vedeva un inutile giuoco, un capriccio della fantasia e dell'intelletto. C'è racchiusa un'interiore amarezza, amarezza che, se si riflette bene, viene dal ripiegarsi della coscienza su se stesso, dall'accorgersi che la realtà della propria fantasia non è quella dei proprî occhi, dall'avvedersi tutt'a un tratto d'aver lavorato seriamente attorno a un argomento irrealizzabile, d'aver costruito con zelo un castello di carta. L' artista scompone l'opera di creazione, vi guarda dentro e vi vede tutto vuoto. Si sente premere il cuore da una oscura amarezza, ma questa amarezza non vuole che altri la veda: ed ecco, parla di quella gente abitatrice della smisurata zucca con un fare burlesco e, per dare alle sue parole un aspetto veramente giocoso, immagina di trovare anche se stesso nell'inferno, perchè anche lui non ha fatto altro che infilar corbellerie con corbellerie, *baianae* con *baianae*.

E tutto invece è frutto non di scervellaggine, ma di arte meditata, chiara, sebben riflessa, immediata, sebben tormentata dal freno della fantasia.

CAP. XV.

La lingua.

Il latino maccheronico del nostro Cocai non é certo nuovo nella storia della nostra lingua. Esso nel Quattrocento si può dire vagolasse nell' aria, come sollevato e spinto dalla reazione contro il latino dotto ed elegante, nel quale persino vorrà in seguito il Bembo che l'Ariosto scriva il suo poema. E spuntò dapprima sulle labbra motteggiatrici del popolo, sempre primo a dare i germi d'ogni arte. E come si sarebbe potuto evitar questo se il popolo vede persino i medici diagnosticare in latino, far le ricette in latino,

> E qualche volta parlare in grammatica.
> In *is*, in *us*, in *os* e disputare; —

se vede cortigiani, letterati, poeti, grammatici, etc. scrivere in un latino pretenzioso e disprezzare il volgare fresco, sebben rozzo, vivace sebben volgare, che vive e fiorisce per le piazze e per le strade? E poi: che volete? Non si trattava

di linguaggio maccheronico, ma di spirito maccheronico : esso, ormai, era atteggiato sì che non poteva non vedere le cose sotto un aspetto fra contegnoso e grottesco, fra aristocratico e plebeo, fra eroico e comico. Cercava una lingua che a quell'atteggiamento spirituale fosse conveniente, che di quell'atteggiamento spirituale fosse la forma necessaria e immediata. Anche il Pulci di tanto in tanto storpia il latino, come sospinto da un segreto bisogno; e tutti ricordano quel *salvum me facche* che trovasi nella strofe ventottesima del libro vigesimo. Ma chi veramente riuscì a radunare quelle incomposte e storpiate parole latine, che spontaneamente venivano al labbro, in una sorta di vocabolario mentale, che fu poi applicato in un poema, la *Macaronea*, fu Tifi degli Odassi, il quale dichiarò d'aver tratto quella strana lingua dal parlar delle meretrici e dai propri sproloqui fatti in momenti di eccessiva ubbriachezza. Tifi fu seguito da altri, che riuscirono più o meno abilmente a trattare quella lingua, finchè non venne la volta di Merlin Cocai, il quale prese in eredità quel latino e con esso scrisse il poema che abbiamo esaminato.

Or, dunque, non fu originale il latino di Teofilo Folengo? Così direbbero coloro, i quali s' attengono scrupolosamente alla storia. Ma la storia non è cronaca di fatti : é penetrazione delle produzioni dello spirito; o se la si vuol considerar come cronaca di fatti, abbia solo quell' ufficio e non si assuma indebitamente l'ufficio di valutare. Si dica che il latino del Cocai venne dopo quello di Tifi degli Odassi, di Fossa da Cremona, di Bassano da Mantova, etc., ma non si dica, perciò, che esso è privo di originalità. La lingua non può, nè deve essere considerata come un prodotto solitario e indipendente da tutto il lavoro dello spirito; lingua è espressione, e come espressione, come oggetto di valutazione, non può essere scompagnata dall'opera d'arte, che da lei è rivestita. Rivestita? Che dico! Materiata, insanguata, impregnata. Chi legga, difatti, l'*Orlandino* dello stesso nostro poeta s'accorgerà ch' egli ci stava a disagio in quel volgare

italiano. Invano egli qui stirava un vocabolo, li raccorciava un periodo, qua fingeva la sprezzatura dello stile, là inseriva una rima rara: l'italiano, che s'era piegato a tutte le movenze sotto la docile e abile mano dell'Ariosto, qui, nel Cocai, s'impuntava, grigniva, scalpitava e non volea andare avanti. Se ne accorgeva lo stesso Cocai, il quale, quasi per scusarsene, disse:

Non tutti Sannazzari ed Ariosti.
Non tutti son Bojardi ed altri eletti,
I cui sonori accenti fur composti
Dell'alma Clio negli ederati tetti,
Tetti si larghi a loro, a noi si angosti,
E rari son purtroppo gli entro accetti.

La verità era che, come aveva mostrato nella sua *Macaronea*, egli non avrebbe saputo bene maneggiare se non quella lingua imbastardita e grottesca. E la bellezza di codesto latino sta nell'accortezza elegante con cui sono, nel verso, collocate quelle parole volgarmente e nativamente dialettali fatte con sprezzante disinvoltura latine. Raramente noi troviamo messi vicinissimi due vocaboli di pura latinità: spessissimo accanto a uno levigato, pretensioso e augusteo ne troviamo due altri della più sboccata plebeità:

Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Talia,
Non Phaebus grattans chitarrinum carmina dictet.

Sino a quel secondo *mihi*, tutto andava bene. Ma no! Il Cocai, con la sua faccia quadrata e beffarda, vi si affaccia improvvisamente davanti, facendovi una smorfia. E il riso scoppia più rumeroso, in quanto vien dopo una serietà sostenutamente classica.

E poichè si credeva che con quella sorta di latino non si potesse assolutamente far ciò che dai poeti classici s'era fatto, ecco lì, il Cocai, tutto intento a dimostrare il contrario. Il rumore del grattuggiare non si sarebbe potuto rendere

con quel latino? Ma che! Ecco un verso che vi fa restar meravigliati:

Formajumque tridant gratulis retridantque foratis.

È così resa l'armonia del fenomeno che si ha l'istintivo bisogno di tapparsi le orecchie con le mani. E quanta eleganza in quell'ablativo *foratis*, che s'accorda con *gratulis*, ma che è posto dopo il *retridantque*.

Il suono delle campane? Eccolo:

Pulsant campanas in campanilibus altis.

Il ritmo sale e discende; discende e sale in quei due emistichi, l'uno cominciante con l'*arsi*, l'altro con la *tesi*.

La rapidità dello svestirsi?

Baldus collettum subito de corpore tollit.

Quei *subito* e *corpora* dànno le ali al verso e voi vedete l'atto repentino.

Il movimento agile di chi evita col colpo il lancio delle pietre?

Sed volucer nunc huc, nunc illuc saltat in altum.
Et lapides agili sfronzantes corpore schivat.

Notisi quell'*agili* separato da *corpore* con la parola *sfronzantes*, e come quel movimento dattilico dei primi due piedi, dopo una sapiente pausa di due spondei (chi deve schivare le pietre sta per un momento fermo, attento alla direzione del lancio) venga ripigliato nel quinto piede.

Ma a parte l'armonia imitativa. C'è qualche cosa di più importante e di più abilmente riuscito che non l'espressione delle sensazioni. Si tratta ora di dare al verso l'andatura del sentimento, che si vuole comunicare. Se Baldo deve parlare dinanzi all'austera e nobile persona di Sordello, si esprimerà

in una forma propria di chi è persuaso di quello che dice e afferma, ma non può prorompere in iscatti o non vuole, trovandosi davanti a una persona d'alta superiorità:

Gentilhuomo, precor, vestrae dignentur orecchiae
Causam orphanelli pochis audire parolis.
Non possunt nostrae meliori iudice lites
Audiri: nota est Sordelli fama per orbem.
Dicite vos, Barone, prius: si contra doverum
Vel vobis borsam, vel qui vult tollere cappam.
Borsam ne aut cappam poteritis perdere sic sic
Per dominum nostrum?

Il resto lo sappiamo per averlo trascritto altrove. Ma si noti: c'è la sostenutezza, determinata dal profondo sentimento di rispetto che Baldo ha a trovarsi dinanzi a Sordello e l'accento sicuro e sobrio e stringato della persuasione. Nè troppo cattedratico nè troppo umilmente cortese. L'espressione è il sentimento.

Ma se si voglia trovare un esempio di magniloquenza oratoria, si legga il brano che riguarda la concione dei senatori, riuniti in assemblea, per prendere gli opportuni accordi contro Baldo e i suoi compagni. Il discorso è così impetuoso pur nella sua vasta magniloquenza che l'oratore stesso reprime a stento lo sdegno e tutti fremono nella sala spaziosa:

Dixit et ingente premit alto in pectore sdegnum.
Confremuere omnes, aut quae contraria Baldo
Pars erat aut vafri quos longa oratio Regis
Spinserat in coleram tollentesque ora manusque
Iustitiam clamant: quid adhuc mala bestia vivit?

Ecco lo sdegno muto e orgoglioso di Baldo, il quale, condotto fra le catene dinanzi ai senatori e a Gaioffo, non vuole rispondere agli insulti:

Non dare dignatur Baldus responsa tyranno;

Nec vir magnanimus vult respondere vilano.
Rodit at internam sdegnato corde cadenam.

Come sono chiusi quei tre versi, e come fieramente si tira in disparte orgoglioso quell'ultimo verso, che forma da solo, sebben d'una sola proposizione, un periodo!

E se il Cocai deve rappresentare Cingar nell'atto di infinocchiare Tognazzo, userà tutte le parole più insinuanti, farà acquistare ai suoi versi le movenze più birichine; e se nell'atto di rivolgersi con fervido accento, dall' altare, alla turba stupefatta, renderà il suo esametro rapido, caldo, focoso come di chi sia travagliato internamente da un ardore fiammeggiante.

Ma a parte tutto questo, c'è ancora un motivo estetico e più importante, da cui fu spinto il Cocai a scrivere in quel latino e per cui egli si distingue da' suoi precursori e perviene alle vette dell'originalità. Tifi degli Odassi e gli altri avevano scritto in quel latino solo per uno scopo burlesco. La *Macaronea*, difatti, del poeta degli Odassi non ha un contenuto epico, per cui si fosse sentito il bisogno di scrivere in latino come in latino s'era scritto l'*Eneide*, la *Farsaglia*, etc. La *Macaronea* non racconta che un aneddoto spiritoso, una burla e non altro; come il *Nobile Vigonze opus* non racconta che pure una burla fatta dagli studenti dell'Università di Padova. Nè il primo, nè il secondo racconto ha la parvenza dell'epopea. Ma l'aveva, e ampiamente, il *Baldus* del Folengo, dove c'è un protagonista dallo stesso nome, dove si raccontano grandi gesta, numerose avventure, infinite stragi, fatti maravigliosi e incredibili, come la discesa dei guerrieri all'*Inferno*. Insomma il contenuto faceva rammentare l'*Eneide* di Virgilio e quindi, per associazione, faceva pensare al latino, come la lingua più adatta a esprimere quel contenuto epico. Al latino, sì; ma poichè quel contenuto era tutto una parodia dei poemi seriamente eroici, doveva pensarsi a un latino che con quella parodia s'accordasse. Da qui nacque il latino maccheronico del nostro Cocai. Epico è il contenuto,

epica è la lingua: il latino. E poichè quel contenuto è la parodia dell'epopea, così il latino è la parodia del latino classico. Sicchè la parodia—come avvertì il De Sanctis—la parodia che è nelle cose scende nella lingua, la quale sembra un eroe con la maschera di Pulcinella, un Virgilio carnascialesco.

CAP. XVI.

Le edizioni.

S'è detto che nel *Baldus* non tutto ha la stessa perfezione: « ci è di molta ciarpa » — avverte il grande critico napoletano —: « la facilità è talora negligenza: desideri l'ultima mano, desideri la serietà artistica dell'Ariosto ». Non è vero: o solo in parte è vero. Abbiamo visto a proposito della descrizione dell'inferno che il Cocai si dilunga un po' troppo, vagabonda troppo lungamente, sforza la sua facoltà inventiva: ma dicemmo anche che in parte quelle lungaggini sono giustificate dalla natura stessa dell'arte del nostro poeta, schiettamente umorista. Sforzo d'invenzione, del resto, non è sforzo d'immaginazione o di fantasia. Si posson trovare dei poeti che non vi sanno scrivere un romanzo d'appendice; come non tutti quelli che scrivon romanzi d'appendice sono poeti, anzi il più delle volte difettan d'arte, perchè non si propongono che d'accavallare episodii su episodii, avventure su avventure.

Ora il Cocai era un poeta di scarsissima invenzione, ma aveva una immaginazione solida e pieghevole al tempo stesso. Che volete? Tentate di far volare una gallina: non ci riuscireste: dopo un brevissimo svolazzo vi cadrà a terra. E il Cocai non era poeta da navigare fra le fantasticaggini: teneva il piede fermo alla terra. La sua fantasia era eminentemente realistica. Ma come la gallina, se non è la rondine, è, però, se stessa e fa il suo natural dovere tutte le volte che ubbidisce ai suoi istinti di gallina, così il Cocai, se non è l'Ariosto che sa ben volare, è però se stesso e nulla di male s'egli ubbidisce alla natura della sua immaginazione.

Ma il De Sanctis parla anche di negligenza artistica e questo non è vero. Se l'Ariosto corresse e ricorresse infaticatamente il suo poema fino agli ultimi giorni della sua vita, quasi, così fece pure Merlin Cocai. Un ricercatore attento ed acuto, qual'è Alessandro Luzio, fece vedere quali differenze corrano tra le tre più importanti edizioni: la *Paganini* 1517, la *Toscolana* 1521 e la *Cipadense* 1530. Io insisterò a notarle, poichè l'accusa mossa dal De Sanctis è grave. E limitiamo il nostro esame alle ultime due (1).

---

(1) Veramente non m'è stato possibile avere l'unico esemplare della *Cipadense*, che trovasi alla B. Comunale di Mantova: il sindaco di quella città me l'ha negata. Ho, però, avuto la *Boselliana* che, come asserisce il Luzio, e come ho potuto controllare io sui brani, da lui citati, della *Cipadense* è una copia di quest'ultima: certo fedelissima, sebben poco corretta. Porta, la *Boselliana*, la seguente indicazione: Macaro—nicorum—Poema—Baldus—Zanitonella—Moschaea—Epigrammata—Tam sibi dissimilis, tamq; alter habetur ab illo—Merlino, ut primum nesciat autor opus: Causa recantandi fama est aliena, malorum—Iudicio, haud vatis simplice morsa joco—Venetiis, Apud Petrum Bosellum, MDLV.

Nel mezzo reca un'illustrazione: un cavaliero che con tanto di spadone cavalca un cavalluccio cornuto. A sinistra di essa è scritto: *a furore rusticorum*: e a destra: *Libera nos, domine*. Segue

L'innamoramento di Guidone è descritto può a lungo e più vivacemente, non solo nei particolari ma anche nella lingua. Nella Toscolana aveva detto:

> Guido levans oculos aliam pro cernere cosam,
> Heu! Baldovinam miser improvisus adocchiat,
> Atque repercussis oculis ab utroque volente,
> Labitur in trapolam, suspirat, brusat et ardet.
> Hinc abit, ad proprium remeat celerando palazzum.
> Smontat equum, talamumque intrat, lectoque recumbit;
> Ac, utraque manu, sibi stesso pectora tundit.

Nella *Cipadense* tolse quel forzato *ab utroque volente;* a *labitur* sostituì un vocabolo punto classico, *cadit;* e con felice effetto comico fece seguire all'immagine popolaresca del *cadere in trappolam* la vieta e accademica di Cupido che lancia le frecce, con intenzione di parodia; inoltre, tolse quei due *brusat et ardet* che voglion dire la stessa cosa e rappresentò quell'ardore con i particolari, piuttosto, che vengono in seguito: dell'entrare nella propria camera e buttarsi sul letto. Ma anche qui apportò dei mutamenti: tolse quel *talamum* che in verità vuol dire *letto da sposi* e non si ca-

---

una lettera, dentro, di « Francesco Folengo alli lettori ». Le maccheroniche sono divise in serie di 5 ciascuna.

Insomma ha la stessa disposizione della *Cipadense* descritta dal Luzio, (*Giorn. Storico*, XIV, 392 sgg.; *Studii Folenghiani*, p. 53).

Ho descritto la *Boselliana* perchè fu sconosciuta dal Portioli e fu di volo accennata dal Luzio.

Mentre il presente libro va in macchina, il cav. A. Luzio mi fa l'onore di avvertirmi che la sua edizione critica del *Macaronicon opus* — già annunziata agli studiosi — sarà pronta fra alcuni mesi: il 1° vol. uscirà in febbraio; in maggio il 2° che contiene il Lessico e le varianti. Aspettiamo — è inutile dirlo — con ansia la nuova edizione, sicuri che il Luzio, profondo conoscitore della letteratura folenghiana, ci darà quel monumento, cui ha diritto l'Italia.

pisce con quell'*intrat* che segue e vi sostituì *cameram ;* invece del classico *recumbit* mise *butat ;* e al posto dell'*utraque manu*, che dà una debolissima rappresentazione dell'atto, pose con maggior effetto di vivacità rappresentativa *bisque quaterque manu*, e al posto di *tundit*, assai freddo perchè scrupolosamente classico, pose *pistat*, ch'è del popolo e molto più vivo.

Onde ne venne la seguente trasformazione :

> Dumque alzans vistam signoras voce salutat.
> Heu Baldovinam miser improvvisus adocchiat.
> Atque repercussis oculis ab utroque velut mus
> En cadit in trapolam, scoccante Cupidine frizzam.
> Hinc storditus abit propriique ad tecta palazzi
> Tornat et, o qualem portat sub pectore dojam!
> Smontat equum, cameramque intrat, lectoque se butat,
> Bisque quaterque manu sibi stesso pectora pistat,
> Voceque suppressa lamentat talia . . . . . (*Gosae*, I, 62).

Quando Guidone si volge a Sinibaldo, che aveva cercato di confortarlo e d'incitarlo, il Cocai nella *Toscolana* spende questo solo verso :

> Guido suspirans Sinibaldum guardat et inquit.

Nella *Cipadense* a *guardat*, ch'è scolorito, sostituisce *occhiadam volgit*, e vi aggiunge ancora degli altri versi, coi quali riesce a presentarci Guidone in un atteggiamento visibile, direi quasi :

> Guido, suspirans, occhiadam volgit amico,
> Atque facit veluti qui spandere stentat orinam,
> Nam quando aut cruciat vesighae petra budellum,
> Aut quando nequeunt pissari grana renellae,
> Confortat se se medico veniente pochettum. (*Gosae*, I, 8).

Par di vederlo in quella smorfia del viso tutto contratto !

La fuga dei due amanti è narrata brevissimamente nella *Toscolana;* nella *Cipadense* assai a lungo e tutti ricorderanno, credo, la viva figura di Berto, presso il quale i due amanti vanno ad alloggiare, e i varii e affettuosi quadretti familiari che si svolgono in quella capanna di contadino.

Nella *Toscolana* si fa morire Baldovinanel posto; nella *Cipadense* no: essa è lasciata vivere sino a che Baldo diventa adulto. E anche qui ricorderanno tutti con qual vivo sentimento della realtà il Cocai ci narrò le ansie, le disperazioni, le sollecitudini di quella madre affettuosa. Solo quando Baldo càpita in mano dei birri, essa vien dimenticata nel resto del poema.

Per descrivere la nascita di Baldo la *Toscolana* esagera troppo le fattezze del futuro eroe sì che cade nell' inverosimile. Nella *Cipadense* vien tolta, invece, ogni esagerazione e ci si presenta la realtà in tutta la più accessibile e chiara naturalezza. Sicché mentre prima dice:

Baldovina gravis foetu non tempore longo,
Dum parit infantem, nimio compressa dolore,
Infelix he! heu! moritur, vitamque relinquit.
Quam coniux Guido tam longo tempore flevit,
Quod pro tot lacrimis orbatus lumine mansit.
Ergo vocat natum, proprio de nomine, Baldum,
Ut Baldovinae numquam sit nomen ademptum.
Hic puer, horrendum fatu! nascendo tenebat
Clavatos pugnos, oculosque rotabat apertos,
Ac sbigottibat secura cum fronte comadres,
Plangere quem nusquam viderunt more putini.

Si vede che il Cocai piuttosto che rappresentar la naturalezza della scena vuol fare stupire, immaginando in quel nuovo piccolo Ercole spaventosi prodigi.

Ma nella *Cipadenze*, c' è, va bene, una tirata reboante a proposito della nascita di Baldo, ma questi, bambino, non si differenzia da tutti gli altri bambini, i quali fanno il bocchino, cercano istintivamente il latte e rispondono alle parole di gioia della madre con piccoli gridi che vorrebbero essere parole:

vultu grignat alegro:
Dumque loqui sforzat, non supplet debilis ancum
Lingua volontati; nec tata et mamma, nec ipsam
Borbottat pappam. Licet huic cognitio rerum
Multa sit et modico puero nova stella benigna.

Giosae, II, p. 20.

E appena può reggersi in piedi, sebbene faticosamente Baldo si libera delle fasce, va per le strade senza aiuto, ruzzola, si alza, torna a ruzzolare e torna ad alzarsi. E se cresce un po' negli anni, si diverte ad acchiappare le mosche, ad acchiappare per la coda le lucertole dai fessi dei muri, ingaggia battaglie a colpi di pietra: insomma siamo nel mondo di tutti i giorni. Niente esagerazione e niente sforzo.

E chi abbia presenti le due edizioni s'accorgerà quanta differenza ci sia pure nella descrizione di Baldo che giuoca. Essa è veramente grande: invece del *cupiens animositer*, etc., il Cocai, accortamente, riferisce le parole stesse: « namque mihi primos debetis honorem: primae partis ero »: il *legiadrus* di prima è cambiato in *legiadrettus* quasi a farvi vedere con quel grazioso diminutivo ancor meglio la snellezza e l'agilità di quel ragazzo: a *figat*, troppo classico, sostituisce *stampat*: il paragone del capretto è allungato d'un altro verso e ve lo rende visibilissimo con quell'emistichio: *currit balzatque per herbas*: e prima che gli altri ragazzi non volessero *càrpere gattam*, cioè rifiutarsi di giocare dopo aver visto l'invincibile abilità di Baldo, il poeta ci dice con due versi in più, che non nella *Toscolana*, i varii prodigi dell'abilità del protagonista: e la rapidità con la quale Baldo accoglie l'invito di giocare alla palla è resa meglio dai seguenti versi della *Cipadense*:

Accipit invitum Baldus; datur illico scannus;
Scamum dextra rapit digitisque accomodat illum.

Si potrebbe ancor seguitare ad analizzare minutamente le differenze, in cui c'imbattiamo sempre più spesso: come:

l'allocuzione di Baldo a Sordello (*Gosae*, III, 17), che nella *Toscolana* era *Augustus*; il magnifico paragone delle due galline che s'abbaruffano, a proposito della zuffa tra Laena e Berta (*Cominae*, I, 50), paragone che manca assolutamente nella *Toscolana*; la scena del birro, Spingarda, inviato dal senato cipadense con una lettera a Baldo (*Gosae*, V, 38, sgg.); la lotta terribile di Baldo coi birri quando vien preso in agguato, lotta piú a lungo e più vivacemente descritta (*Gosae*, V, 41 sgg.); etc. etc.

Ma basterà quello che sin qui ho rilevato per far vedere come Merlin Cocai non abbia difettato di quella serietà artistica, che ebbe in sommo grado l'Ariosto. Se si pensa che la *Cipadense* è quasi tutta nuova, nella forma, rispetto alle edizioni antecedenti, ognuno si persuaderà che il Cocai non si stancò mai di rendere, quanto più perfettamente poté, quel suo mondo originale e grottesco.

CAP. XVII.

Conclusione.

È tempo ormai di concludere. Ed è necessario concludere con le stesse parole con cui avvertimmo la natura della fantasia di Merlin Cocai. Il *Baldus* non è, singolarmente, né la parodia del mondo cavalleresco, né la caricatura di poemi classici in generale e dell'*Eneide* in particolare; nè la beffa del latino dotto, nè lo sfogo incomposto d'uno scavezzacollo : il *Baldus* è tutte quelle cose assieme, è, vale a dire, la realizzazione della coscienza, di *tutta* la coscienza del Cocai, la quale è, del resto, quella della sua età. Come nella divina *Comedia* s'accolse *tutto* lo spirito di Dante, epperciò quello del medioevo, così nella *Macaronea* : l'uomo con tutte le sue aspirazioni—politiche, religiose, morali—con tutte le sue passioni e persino con tutti i suoi istinti è, in quel monstruoso poema maccheronico, rappresentato in tutta la sua difforme turbolenza, reso in tutta la sua bizzarra ed irregolare natura,

riprodotto in tutta la sua sincera fisionomia. L' obbiettivo del Folengo non è di dire delle buffonerie per le buffonerie, come il Pulci, nè quello di realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma, ma quello di realizzare nel campo, sì, dell'immaginazione l'ideale del suo spirito, l'ideale dell'uomo morale, come giusto aveva fatto Dante. Quale sia la coscienza dell'Ariosto noi lo rileviamo dalla negazione che egli fa d'ogni aspirazione religiosa, nazionale, morale: il mondo positivo dell'Ariosto sta sotto un mondo negativo; ma il primo non è dichiarato apertamente, non vive sotto i nostri occhi, non si muove in tutti i suoi varii aspetti. Noi l' intuiamo con uno sforzo di riflessione, perchè non lo vediamo in forma concreta, visibile e, quasi direi, tangibile; e l' intuiamo a traverso quella piacevole e superiore ironia, che di nascosto si burla di quel mondo edificato dall'immaginazione.

Il Folengo no: al mondo dell'immaginazione contrappone con forza e con rabbia quello ch'è in fondo al suo animo e alla sua mente. Il mondo positivo del nostro poeta è messo apertamente di fronte a quello negativo: noi vediamo l'uno e l'altro, e poichè tanto l'uno quanto l'altro son rappresentati con tocchi sicuri ed evidenti, il contrasto balza più vivo e più manifesto, e quello che nel *Furioso* era solamente sorriso, qui, nella *Macaronea*, diventa riso. Nel primo, nel *Furioso*, il sorriso segue, quasi invisibile, quasi insensibile, tutta la costruzione del poeta; nella seconda, invece, nella *Macaronea*, lo segue un riso scoppiettante come un razzo. E ne restiamo sconcertati poichè quel riso non è puro d'amarezza e di disprezzo, nè è disonesto né inoffensivo: esso è livido di sdegno, turbolento e minaccioso, perchè ci è tutto il poeta. Un lago tranquillo, sebben leggermente increspato, è il mondo dell'*Orlando Furioso*: se vi guardate nello specchio di quelle acque, nonostante esse siano lievemente mosse, potete vedervi come in uno specchio. L' animo vostro resta quasi tranquillo a contemplare l'immagine vostra e quella degli oggetti circostanti: alberi, case, cupole, torre, cielo: tutto. Un mare ampio, torbido, agitato è quello, invece, della

Macaronea: mentre vi guardate dentro e scorgete voi stessi e gli oggetti circonstanti, ma trasformati, deformati, resi strani e grotteschi dall'agitazione che vi lasciano i flutti nel retrocedere, ecco che questi, i flutti, ritornano, distruggendo quelle sembianze contraffatte: esagerate, irregolari e irrompendo con crosci di risa rabbiose contro le scogliere: quelle della realtà.

Nè il Folengo rideva pel solo scopo di ridere. Il suo comico, reso con forme basse, volgari, buffonesche, non è semplice caricatura, come nel Berni, ad esempio, ma è qualcos'altro, perchè c'è dentro un mondo positivo che spinge e rivolta quello vecchio. Nè è un ingenuo, perchè in lui c'è la presenza vigile d'uno scopo intellettuale, ma è ingenuo in quanto quello scopo intellettuale è anche scopo estetico, in quanto l'uomo morale è l'uomo estetico si avvicendano, anzi si fondono incessantemente. Così avviene nella *Divina Commedia*. La forma del Cocai per questo talvolta è turbolenta e spesso straripa.—come avviene nel poema dantesco: la forma del Cocai per questo è difforme sebben decisa e il suo poema per questo ha unità. Se il Folengo s'indugia in un episodio, si diverte a esagerare un lineamento del suo fantasma, fa qualche bizzarra e grossolana digressione, non è perchè egli, come fa invece l'Ariosto, si preoccupi di star lungi dal centro del suo poema, ma è perchè egli tutt'a un tratto s'accorge di aver tra le mani un'occasione, anche piccola, di dar sfogo a tutta la sua coscienza amara, a tutta la sua scettica buffoneria. È sempre vigile con gl'ingredienti del suo poema. Quando finalmente si sente stanco qui di mordere, lì di azzannare, qua di percuotere, là di gridare, ecco ch'egli dà fine alla digressione e torna a' suoi protagonisti. Non così pure fa Dante?

Ma questo perchè? Perchè la *Macaronea* non manca di serietà morale nè di serietà artistica: l'una s'accompagna sempre con l'altra. Nel *Furioso* c'era pure una grande serietà, ma «ciò che lo rendeva serio—avvertì il De Sanctis—non era alcun sentimanto religioso o morale o patriottico, di

cui non era più alcun vestigio nell' arte, ma il puro sentimento dell' arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi ». Nella *Macaronea* c'è l'una e l'altra serietà: ma questa, l'artistica, è inconsapevole; quella, la morale, invece no. Se il Folengo fosse vissuto nel medioevo, non dico che sarebbe stato *certo* Dante, ma a lui si sarebbe avvicinato di molto sicuramente. E che differenza c'è, dunque, tra l'austero poeta fiorentino e il bizzarro poeta cipadense, fra Dante e il Folengo? Questa: che l'ideale, da cui era mosso e verso cui moveva Dante, stava al di fuori della realtà: era un ideale sovrannaturale: sconfinava nel cielo. Quello, invece, del Folengo stava nella natura stessa, nella realtà stessa: era un ideale naturale: si profondeva nella terra, non voleva vedere il cielo. Il suo era un mondo ideale e reale insieme, anzi appunto perchè reale era ideale, come nella divina *Commedia* appunto perchè ideale era reale. Nell'un caso e nell'altro l'ideale acquistava un carattere troppo vivo e appassionato. Non era, il nostro poeta, la buona pasta d'uomo dell'Ariosto, « con istinti gentili e liberi, servo non fremente e ribelle », ma con istinti rozzi e forti, non mai servo e se talvolta lo fu non riuscì per nulla ad essere paziente e stizzoso — come l'Ariosto — ma fremente e ribelle. La vita per lui doveva avere uno scopo: per l'Ariosto non doveva avere altro scopo se non quello di rendere limpidi e trasparenti i proprii fantasmi. Messer Ludovico corresse fino a pochi mesi prima della morte il suo poema. Anche frate Teofilo vi lavorò assiduamente attorno alla *Macaronea* e dal 1513 al 1530: ma con ben altro scopo che quello della pura arte. Là dove gli parve che il contrasto fra l'ideale e il reale fosse superficiale, egli delineò più netti i contorni, calcò la mano che teneva il pennello: qui allungò con l'intenzione della caricatura uno fra i tanti lineamenti del suo mondo, e lì accorciando perchè il riso potesse sprizzare più pronto e più immediato: ma, come si vede, il bisogno non era strettamente artistico, ma morale e artistico insieme. La sua insoddisfazione derivava dal vedere che egli così come si era espresso non

poteva colpire destramente nel segno, epperò acuminava sempre più l'espressione, la rendeva viva e diritta affinchè presto arrivasse allo scopo prefisso. Bisognava tagliar più profondo perchè dalla ferita sgorgasse maggior copia di sangue: bisognava toccare più addentro le parti vitali perchè il taglio fosse mortale. Ed egli tagliava più profondo: ed egli colpiva, e più addentro, nel cuore. L'arma era l'espressione fatta acuta e tagliente. Dopo rideva il poeta, rideva crudelmente sul cadavere dell'assassinato. E il suo riso era di crudeltà e di soddisfazione: *crudeltà* perchè c'era in lui un forte bisogno d'atterrare, di uccidere, e quel bisogno crudele, imperioso mai si estingueva anche quando aveva trovato lo sfogo: — *soddisfazione*, perchè s'accorgeva di averlo ucciso bene il suo rivale. La crudeltà rivelava l'uomo: la soddisfazione l'artista. Ma come non sapremmo dire se quel riso fosse determinato prima dalla crudeltà che dalla soddisfazione, così non sapremmo dire dove finisse l'uomo e dove cominciasse l'artista. L'Ariosto quando poetava e liberava quelle sue ottave agili e armoniose, si sentiva dio—dice il De Sanctis — : il suo sguardo s'illuminava, la sua faccia era ispirata. Il Folengo, invece, quando poetava e liberava quegli esametri rapidi e grotteschi, si sentiva uomo e dio al tempo stesso: il suo sguardo s'illuminava e si rabbuiava insieme. Il sole rompeva, sì, le tenebre nel cielo, ma la sua luce andava a infrangersi contro una grande nuvola carica di pioggia. E come per un abile giuoco d'ombre e di luci, di forme e d'atteggiamenti, la nuvola acquistava degli aspetti fantastici e bizzarri. Ecco qui una testa enorme di lupo sovrapposta al tronco d'un uomo che ballonzola grottescamente; lì un cappuccino con piedi di porco e faccia di diavolo; qua un cavaliere con l'elmo e la lancia cavalcare un cinghiale: là un gigantaccio che mena un enorme battaglio; e attorno e sopra e sotto, cupole in cima a una montagna; alberi in vetta a un palazzo, scale, torri, tutto sottosopra, di su, di giù: un mondo strano e bizzarro, metà terreno e metà celeste, metà verosimile e metà fantastico: tanti mostri oraziani, insomma,

E mostro è il poema del Folengo, ma questi ha la coscienza d'aver creato un mostro: anzi, l'ha voluto crear proprio lui. Per questo il *Baldus* non è un aborto, ma é un capolavoro. Non è il parto d' un idiota ubbriaco, ma d' un artista che, poniamo, si finge idiota ubbriaco. In realtà é savio e astemio. E il mostro è nato perchè il sovrannaturale, il sovrasensibile, il fantastico, insomma, e il maraviglioso son visti attraverso il naturale, il sensibile, il reale e il comune, attraverso, cioè, la coscienza del poeta.

Il romanzesco nel Quattro e nel Cinquecento era nell'immaginazione di tutti; ma tutti lo guardavano da lontano. Il Folengo, invece, vi ficcò i suoi occhietti scrutatori e dopo averne visto tutte le deformità, lo dissolse sotto i suoi motteggi. E come col romanzesco s'accompagnava l'idillico perchè molti — dice il De Sanctis — cercavano nel romanzesco quell' ideale di bontà e di virtù che altri trovavano nella vita pastorale, anche l'idillico il Folengo trasportò nella sua realtà. E poichè la realtà vista in sè e per sè non manifesta altre forze determinanti se non quelle che nascono e finiscono in sè, così tutta la costruzione del Folengo diventa la più chiara e più viva rappresentazione del naturalismo. Personaggi e cose son visti nella loro natura istintiva e non obbediscono che ai propri istinti. Baldo, il grande protagonista, é, sì, dotato di bontà, di magnanimità, di generosità: ma queste doti non sono che la irradiazione d'un istinto che gli si comincia a nascere fin dai primi vagiti: rompe le fasce, si prova a muovere i piedi da solo; rotola per le terre e si rialza senza lamentarsi, rompe la testa a sassate ai suoi compagni, e finalmente quando ha in mano libri di cavalleria, non cape più in se stesso e quello ch' era istinto si intensifica e forma del personaggio il dato psichico più fondamentale e più importante. Naturalmente un cavaliere di tal sorta che vuol menar gesta del suo valore nel Cinquecento, fra birri, pacifici contadini e cittadini, é considerato come un malfattore e va a finire in carcere dopo avere ucciso a centinaia i birri.

Ma sono, le gesta di Baldo, veramente brigantesche e pazzesche? Il Folengo non cela niente sotto quel suo protagonista così impulsivo? Sì, cela qualche cosa: anzi, non qualche cosa, ma la somma di tutti i sentimenti di giustizia, d'onestà, di pietà, di religione che sono in lui stesso, in Folengo. Sicché ridiamo e ammiriamo: ora scoppiamo in una risata, ora restiamo a lungo seri davanti a certi episodi feroci e a invettive acerrime. Ecco quello che tale stato d'animo si è soliti denominare *umoristico*. Baldo uccide *Lanzalotto!* Ha fatto bene: poichè quel birro, come tutti i suoi compagni, se la meritava quella infilzata. Ricordate i soprusi, le angherie, le smargiassate che quei birri compiono solo su quei poveri diavoli che non hanno come difendersi? La giostra è descritta vivamente. Va bene. Ma quando immagina nugoli di francesi, di normanni, di scandinavi e d'altri stranieri che irrompono a Parigi parlando ognuno la sua lingua, non vi pare che qui voglia ricordare con sottil senso d'amarezza tutte le invasioni che nel Cinquecento subì l'Italia e specialmente il sacco di Roma, al quale egli dovette, del resto, essere presente?

Dunque l'arte del Folengo è così fatta. Deriva dal naturalismo, ma in nome del naturalismo mette in burla il romanzesco e tutto ciò che con questo si accompagna.

L'idillico, difatti, che cosa diventa sotto la fantasia del Cocai? Esso non è nè l'ideale della virtù nè quello della bontà, ideale che quelli, i quali immaginavano un mondo romanzesco, volevano trovare nella vita pastorale. L'idillico è nudo d'ogni sentimento: non c'è la tranquillità dell'Ariosto come non ci può essere l'appassionata malinconia che ci sarà nel Tasso: anzi, poichè è impossibile che le cose, viste dallo spirito, non abbiano sentimento, si può dire che l'idillico del Folengo ha il sentimento della realtà cruda, nuda, comune volgare anche. Il Folengo si metteva davanti alle cose e non ammetteva in esse altro sentimento se non quello che scaturisse da esse. Non si metteva davanti alle cose, dunque, con lo stato d'animo dell'idiota: anche in quell'atteggiamento lo

spirito c'era e in gran parte si muoveva: poichè c'era la consapevolezza di quell'atteggiamento psichico e c'era tanto che il Folengo, avvedendosi che il suo non era quello dei petrarchisti e d'altra gente oziosa e tutta smancerie, rideva e caricava le tinte di volgarità delle cose e si esprimeva in quel latino che già conosciamo, impastato di parole classiche e di parole volgari e dialettali latinizzate. Come ebbi a dire in un luogo, se il Cocai fosse vissuto ai tempi dello Zola e della giovanezza del Verga egli avrebbe scritto alla stessa maniera. Il suo temperamento artistico era tutto impregnato di verismo. Da qui nacquero le vive figure dei due contadini maccheronici: *Berto* e *Zambello*, l'uno semplice, cortese, generoso, l'altro idiota, egoista e goffo. Ricordate l'accoglienza che il primo fa ai due amanti fuggiaschi; come egli è visto in tutte le sue azioni e in tutti i suoi sentimenti: la gioia al vedere il neonato; il modo di mungere le capre; la giovialità spensierata, ma buona, la fiducia sconfinata e rispettosa; la generosità spontanea che dimostra Berto per tutto il tempo in cui ospita i due regali fuggiaschi? E ricordate pure la cretinaggine quasi direi, se non temessi il pericolo del bisticcio, la cretinaggine furbesca di Zambello, il quale, come tutti i montanari che vogliono apparire furbi, se ne fa fare di tutti i colori da Cingar, e come manifesti l'idea d'arricchirsi tostoché, dopo la sentenza del pretore, egli vien liberato dalle angherie di Baldo e s'impossessa della roba prima rubatagli dal fratellastro.

E non solo l'idillico, ma tutto quanto, ho detto, s'accompagnava col romanzesco, si dissolveva sotto lo sguardo acuto del Folengo. Il fantastico? Anche lui l'introdusse, ma come il Bojardo e l'Ariosto avevano ad esso dato carattere di veridicità storica, il Folengo fece qualcosa di più: esagerò quel carattere e l'anacronismo scoppiò evidente; e poichè il poeta finge di non accorgersi di quell'anacronismo, il lettore ride più forte. Baldo che la fa coi birri? Cipada ha un ponte levatoio? Quei personaggi che vivono la vita del Cinquecento, vanno davvero ad affrontare quelle avventure: la lotta coi

pirati, il viaggio in Africa: le sorgenti del Nilo; la visita all'Inferno; etc. etc.? Bah! Impossibile! Ma il Folengo lo sapeva che questo doveva essere creduto impossibile, epperciò diede al fantastico forme più smisurate di maraviglioso: perchè se ne ridesse. E non poteva nè il poeta nè il lettore non ridere. Si pensi che fosse il Cinquecento dopo l' Ariosto. La scienza dell' uomo e della natura ch'era cominciata a spuntare fin dal tempo del *Morgante Maggiore*, ora, dopo, l'Ariosto, s'era fatta molto adulta. Non c' era stata solo l' invenzione della stampa, la scoperta d'America, i discorsi del Machiavelli e la storia del Guicciardini; c'era stata pure la Riforma, la filosofia del Pomponazzi, la rivoluzione negli stati, l' episodio più importante della quale aveva avuto come testimonio oculare lo stesso Folengo, l'assedio e il sacco di Roma. Mentre, perciò, fino dal principio del Cinquecento, le conseguenze non erano apparse chiare, poi apparirono tanto chiare che gittarono nell'animo del Folengo lo scetticismo di tutto e di tutti. E assieme con lo scetticismo il bisogno d'un nuovo ideale. Nel nostro poeta c'era dunque una doppia rabbia, quella di avere ancora di fronte, nonostante tanto cammino, pregiudizi d'ogni sorta e convenzionalismi, specialmente in arte, d'ogni maniera, ma anche quella di non potere realizzare il suo nuovo ideale: rise e nel riso si sfogò tutto il suo scetticismo. Che volete, dunque, che fosse la cavalleria in un'uomo tale, quella stessa cavalleria che dall'Ariosto era stata messa sottilmente e leggermente in burla? Ma l'Ariosto non aveva ideali; il Folengo sì. Il primo non ebbe altro scopo che rappresentare—diciamo col De Sanctis — e dipingere quel mondo della cavalleria: il secondo, invece, introdusse la cavalleria come un espediente per sfogare tutto sestesso.

L' Ariosto era mite e tranquillo; il Folengo no. Era magari intempestivo. Difatti quando ragazzo si pose a poetare in latino maccheronico egli non aveva uno scopo preciso; e neppur l'ebbe quando cominciò a scrivere le *Maccheroniche;* solo l'ebbe quando tornò sul suo poema per modificarlo, ma

anche allora egli non ebbe la tranquillità dell'artista che vistosi delineare il suo mondo si metta a rappresentarlo con lentezza e facilità. Lo scopo egli l'aveva così vivo che se ne appassionava e perdeva quasi la bussola. Vedete difatti, che quel *Baldus* consta, si può dire, di due parti: nell'una le azioni sono concentrate a Cipada; nell'altra in paesi sconosciuti; nell'una abbiamo quasi un preludio al racconto maraviglioso dell'altra; ma preludio che poi finisce col diventare un'opera completa. Certe occasioni pigliavano la mano al poeta ed egli si lasciava condurre. E necessariamente. C'era in quelle occasioni qualcosa che l'interessava vivamente. E come, dunque, egli, poteva allontanarsi e respingere l'opportunità?

Gli era anche che il Cocai difettava di ricchezza d'intreccio.

È inutile: Ariosto non è Folengo e viceversa. E se quest'ultimo si allontana dal centro del suo poema non accade ciò per la stessa ragione che costringeva l'Ariosto a fare il medesimo. Ariosto si allontanava dal centro del suo poema perchè così voleva: faceva come colui che, per non addormentarsi e per non fare addormentare coloro che l'ascoltano, racconta, racconta e intreccia fatti gli uni diversi dagli altri. Persino anche quando descrive paesaggi ci si ferma a lungo.

Il Folengo invece lo faceva per un altro motivo, un motivo di cui egli non s'accorgeva. Procedendo nel racconto egli s'accorgeva d'imbattersi in tanti fenomeni naturali: allora dimenticava tutto il resto e vi si perdeva: poichè il suo spirito era irresistibilmente tratto alla realtà; e quando ne capitava un brano, lo vedeva, lo rivoltava da tutte le parti, finchè non l'avesse ben presente alla mente: allora l'esprimeva con quella nettezza di contorni e quella densità di particolari con le quali a lui era parso di averlo visto. Tornando a modificare le *Maccheroniche* s'accorge d'essersi lasciato sfuggire una bella occasione: quella di narrare tutte le peripezie del viaggio di Baldovina e Guidone: e allora vi

si mette lentamente cautamente a descrivere e ne vengon fuori dei quadri, come quello, maraviglioso, di Baldovina che si dà alle cure della cucina e a far coraggio, ridendo, al marito, come se volesse opprimere il dolore del passo precipitoso fatto e tutto fingere di scordare purchè Guidone non s'accorgesse ch'ella soffre.

Ecco che Folengo si allontana sempre più dalla fine, ma non per averlo voluto: come Dante quando ascolta la narrazione di Francesca, o tien fronte al linguaggio imperioso di Farinata, o segue, abbrividendo, il terribile racconto di Ugolino, non lo fa per allungare il suo poema, ma perchè si trova davanti a cose ch' egli, per la natura del suo spirito, *non può* trascurare.

Il Folengo, come l' Ariosto, mostra di non volere arrivare alla fine: ma quando mostra di far questo, mette chiaramente in caricatura tutti i poeti romanzeschi, i quali per suscitare più vivo l'interesse nell'animo degli ascoltatori o dei lettori lasciavano tutt'a un tratto nel più bello il racconto e chiudevano il canto. Ed è tanto vero che il Folengo lo fa con questo proposito che termina sempre, ad ogni maccheronica, con uno scherzo. Ecco, ad esempio, la fine della seconda:

Jamque sit assaium peradessum: ponite pivam.
Ponite sordinum Musae: repiate fiascum:
Si caput est siccum, capiti data pocula sicco.

Un'altra:

Jamque gosuta tuam revoca Valtropia Musam:
Sat sadonorum mihi praestitit illa suorum:
Satque menestrarum smaltivit panza suarum.
Venimus ad finem mangiaminis: omnia pleno
Ventre governantur: vos ergo lecate scudellas.

Ma quel ch'è più importante non é la parodia o la caricatura o la satira che fa di questa o di quella maniera poe-

tica, ma è il modo spiccatamente caratteristico d' esprimersi del poeta; non è il gioco con cui è presa la cavalleria, ma il modo con cui vien fatto quel giuoco. Ricordate come son fatte le comparazioni dal Folengo? Dei due termini egli coglie il tratto più fondamentale e più caratteristico, ma non si ferma qui; va oltre, e completa quello che per necessità di cose non poteva avere la parte più importante. C'è il quadro, come c'è presso il *Furioso*, ma c'è una differenza. Mentre l'Ariosto, colto il tratto caratteristico che unisce e assomiglia i due termini, si diffonde poi nel resto dei particolari, come se la cosa non fosse lui e lui non fosse la cosa, il Folengo, invece, si diffonde nei particolari con un manifesto senso di gioia, come d'uno che s'accorga d'aver tra le mani un oggetto tanto desiderato. Gli è che il Folengo aveva più vivo il senso della realtà che non l' Ariosto, le si accostava non freddamente, ma con desiderio di possederla. Ecco un orso accerchiato da cani e da cacciatori:

> Ut facit e multis si quando grattiger Orsus
> Cerchiatur canibus carsis hominumque zanettis,
> Protinus angulei portum cantonis adocchiat.
> Quem per forza tenens, ungias ibi drittus aguzzans
> Vibrat et haec foggia non scantonabitur unquam.

Ma queste doti non facevano sì che l' ingegno del Folengo fosse poroso come quello dell'Ariosto: poichè il nostro poeta non si trova bene sempre e dappertutto. S'è visto che allorchè egli si dà a narrare avventure maravigliose stanca e, se talvolta riesce a superare lo sforzo, più spesso avviene il contrario, dando luogo a una pesantezza e a una indisposizione spirituale. Che cos'è mai quell'inferno, così intricato e al quale si accede dopo tante avventure? E poichè mai si prolunga così sconfinatamente quella lotta coi pirati e finisce poi colla dedizione di essi alla magnanimità di Baldo?

E poichè mai Cingar, invece di curarsi subito di liberare il suo amico se ne sta a Cipada facendo incessantemente

de' brutti tiri a Zambello e a Tognazzo? S'è detto, e anche da noi, che il Folengo spiega quelle disgressioni col dire che Cingar faceva quelle burle per cattivarsi l'amicizia di Zambello e per far cadere l'autorità di Tognazzo. Ma sono scuse. Chi ci riflette bene, s' accorge che il Folengo ha inventato quelle ragioni per giustificare la scucitura delle parti del *Baldo* e per dare apparentemente una concatenazione ai fatti del suo poema.

Ma il Folengo non per questo cessava di essere poeta. L' Ariosto ci sarebbe riuscito, perchè — come s' è detto dal De Sanctis—egli « ha un ingegno poroso; che riceve e rende le cose nella evidenza e distinzione della loro personalità, senza che esse trovino ivi intoppo o alterazione ». L'Ariosto sa con facilità dare espressione all'eroico, al tragico, al comico, all' idillico, perchè « il suo ingegno è trasmutabile in tutte guise non secondo il suo umore, ma secondo la varia natura delle cose ».

Il Folengo invece no: qualunque sia l'elemento psichico, di fronte al quale egli si trovi, sempre è tratto irresistibilmente a dargli forma di cruda realtà, nutrita di fatti e vivace di colori, e in tanto comica in quanto è messa con intenzione in contrapposta a quell'altra sorte di poesia che rifugge dalla realtà e tende verso il vaporoso e l'immaginoso. Il Folengo, contrariamente all'Ariosto, non dà valore alla formazione delle cose, ma alle cose in sè stesse; e mentre il poeta ferrarese dà una grande importanza al lavoro di costruzione e di abbellimento, il poeta cipadense dà una grande importanza alla verità delle cose. Leggendo il *Baldus* non ci avviene di sognare, come leggendo l'*Orlando Furioso*; le cose che il poeta ci ha ritratte son così rilevate davanti ai nostri occhi che noi non possiamo, anche per un breve momento, aprire gli occhi senza sentirci lo sguardo occupato da esse. Tutto è solido, mentre nel *Furioso* tutto è impalpabile: qui, la *Fata Morgana*; lì, nel *Baldus*, un castello vero e proprio, che, se tu gli dài addosso col piccone, resiste all'urto e non ti si rovina che molto tardi, sotto il colpo de-

molitore. La serietà dell'Ariosto sta tutta nella vigile e, quasi direi, trasparente opera di foggiare, manipolare accuratamente, stringere e allargare, secondo i casi, la materia del suo poema. La serietà, invece, del Folengo sta tutta nella continua e attenta, ma pur spontanea, opera di scoprire, grado a grado, in tutti i suoi particolari, la realtà.

Per questo io credo che l'Ariosto e il Folengo possano benissimo star di fronte, l'uno all'altro: di spirito diversi, di coscienza morale diversi, essi, però, dispongono d' una stessa, nell'intensità, forza di espressione: son grandi poeti e l'uno e l'altro ed errerebbe di certo colui, il quale, volendo istituir gradi, in generale, nell'arte e in particolari fra l'Ariosto e il Folengo, ponesse in una Storia della letteratura quest'ultimo fra i minori.

FINE.

INDICE

I.—INTRODUZIONE: La poesia cavalleresca anteriore alla MACARONEA

La Chanson de Roland. . . . . pag. 7
Il Morgante Maggiore . . . . . » 10
L'Orlando Innamorato . . . . . » 15
L'arte del Pulci . . . . . » 19
L'arte del Bojardo . . . . . » 26
L'arte dell'Ariosto. . . . . » 33

II. — MERLIN COCAI E LA MACARONEA.

I. Merlin Cocai . . . . . » 47
II. L'introduzione del BALDUS 56
III. Il Realismo. . . . . » 73
IV. I personaggi del BALDUS . . . . » 88
V. Baldus . . . . . » 98
VI. Cingar. . . . . » 125
VII. Fracassus . . . . . » 142
VIII. Falchettus — Lonardus Moschinus - etc. . » 151
IX. Zambellus 156
X. Tognazzus . . . . . » 160
XI. Le donne . . . . . » 166
XII. I frati . . . . . » 177
XIII. I Diavoli . . . . . » 187
XIV. L'Inferno . . . . . » 194
XV. La Lingua . . . . . » 203
XVI. Le edizioni . . . . . » 210
XVII. Conclusione . . . . . » 217

15 90.
14.19.

AVVERTENZA

Il presente libro, stampato in fretta e furia per ragioni di concorso, contiene pur troppo molti gravi errori tipografici, ma spero che il lettore intelligente li avrà corretti da sè.

Vi manca poi un'appendice bibliografica, ma a che prò fare sfoggio d'erudizione quando specialmente so che il dottissimo A. Luzio nella sua prossima edizione critica del *Macaronicon opus* pubblicherà l'intera bibliografia?

F. B.

Palermo, 31 gennaio 1911.

Prezzo del presente volume L. 4.—

Biondolillo F. — *Poeti e Critici* — 1 Vol. 8° L. 3 —

Calabrò G. M. — *La dottrina religioso-sociale nelle opere di G. Mazzini* — Le religioni del passato. Studio di critica storica — 1 Vol. 8° . » 3 —

Cesareo G. A. — *Critica Militante* — 1 Vol. 8° » 3 50

Cesca G. — *Le Antinomie psicologiche e sociali dell'educazione* — 1 Vol. 8° . . . » 2 50

Foscolo U. — *Dei sepolcri — Carme* — annotato a uso delle scuole da L. Perroni Grande — 1 Vol. 8° . . . . . » 0 60

Longo Manganaro G. — *Musica e Poesia* — saggio di Critica estetica . . . . . » 2 —

idem — *La questione della traduzione e alcuni « Pensieri » di G. Leopardi* — Studio di critica estetica — 1 Vol. 8° . . . . » 1 50

Mineo S. — *La « Lirica amorosa » di G. Giusti* » 1 —

Monti V. — *Caio Gracco — Tragedia* — annotata ad uso delle scuole — 1 Vol. 8° . . » 1 25

Perroni Grande L. — Pagine di storia siciliana con prefazione di G. A. Cesareo — 1 Vol. 8° » 2 —

Visalli V. — *Scritti storici e letterari,* Vol. I° conferenze e discorsi — 1 Vol. 8° . . » 2 50

L'anima di Francesco Crispi — Carteggio intimo sulla politica del Risorgimento Italiano con biografie e note di **G. Pipitone Federico** in 16° » 2 50

Dirigere commissioni e vaglia alla libreria TRIMARCHI-Palermo

PN
1489
Z9F733

Biondolillo, Francesco
La macaronea di Merlin Cocai

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY